فتحى العشرى

صرخات..
فوق المسرح

دار المعارف

تصميم الغلاف : **شريفة أبو سيف**

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

حبيبتي .. ديدي

في حياة كل منا وهم كبير يسمى
الحب الأول، لا تصدقي هذا
الوهم، فإن حبك الأول هو
حبك الأخير .. !

دعيني أستعير هذا القول
من إحسان عبد القدوس، فأنا
مؤمن به ..

حبيبك

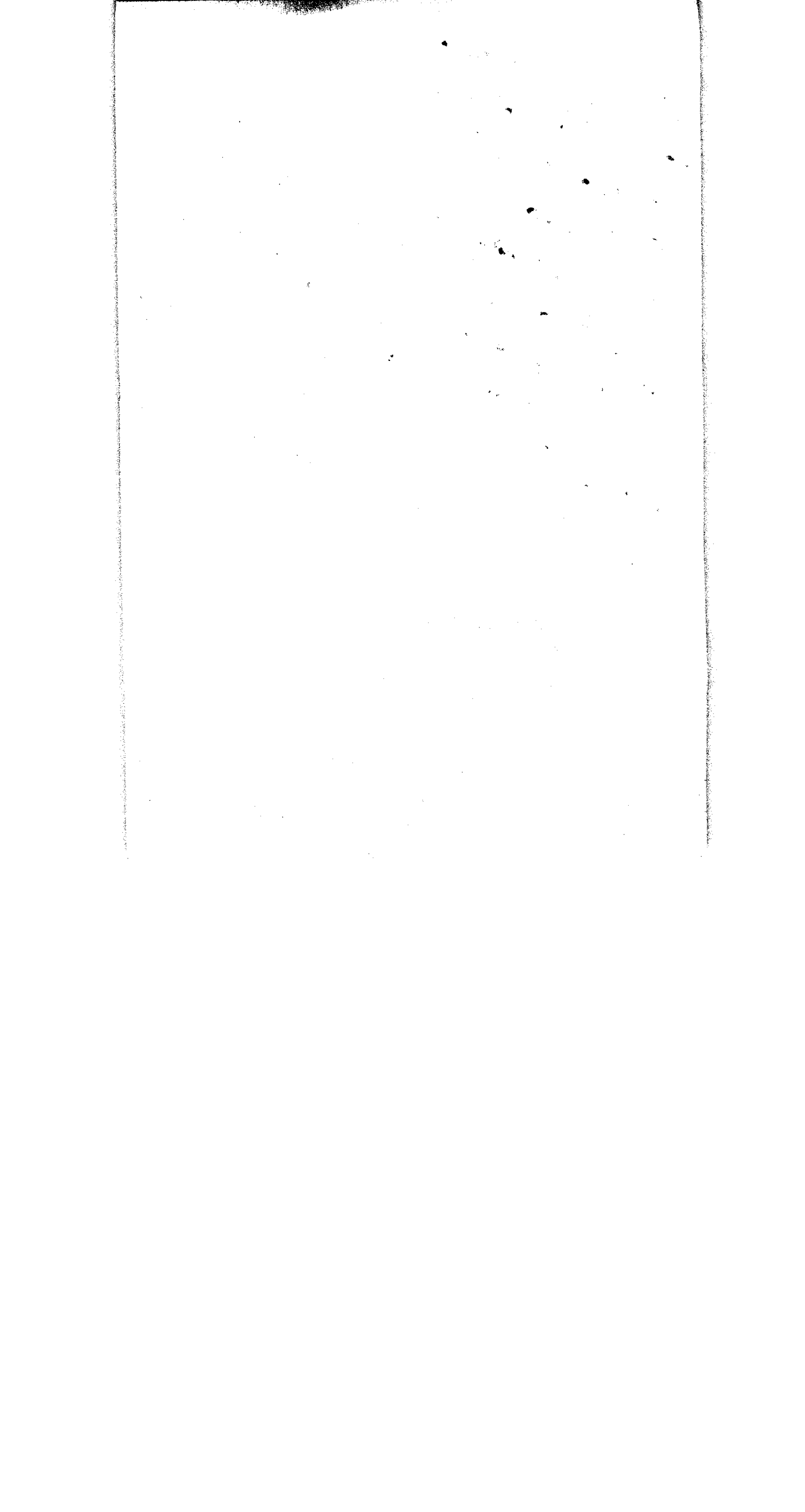
[illegible]
٢٠/١٢/٨٠

اقرأ

تصدر أول كل شهر

[٤٦١] — يناير — ١٩٨١

رئيس التحرير **أنيس منصور**



كلمة :

صرخات . . من ولماذا ؟ !

- جوكاست (سوفوكليس) تصرخ وهى تشنق نفسها بوشاحها بعد أن تكتشف علاقتها الزوجية الآثمة بابنها أوديب . .
- إيفجينى (يوربيدس) تصرخ مضحية بنفسها قرباناً لانتصار والدها أجاممنون . .
- خارميون (فرجيل) تصرخ فى وجه أورست الذى يلاحقها ويقف فى طريق حبها لبيروس . .
- خيلينا (سيناك) أميرة طروادة تصرخ فى وجه سارقها باريس دفاعاً عن زوجها ميفيلاس . .
- شيمان (كورنى) تصرخ فى وجه رودريج حبيبها وقاتل أبيها . .
- أندروماك (راسين) زوجة الراحل هيكتور الوفية له تصرخ فى وجه بيروس الذى يأسرها ، وابنها أستيانكس حتى يرغمها على الزواج منه . .

● آنييس (موليير) تصرخ متمردة على مربيها العجوز أرنولف الذى يريد الزواج منها مفضلة عليه هوراس الشاب الذى يبادلها الحب . .

● الكترا (سارتر) تصرخ مع شقيقها أورست فى وجه أمها كليتمنستر وعشيقها إجيست قاتلا أباها أجاممنون . .

● متوحشة (أنوى) تصرخ فى مجتمعها الفقير الذى لا يمكنها الانتماء إلى مجتمع حبيبها الثرى والزواج منه . .

• • •

● مارسيل إيميه (الفرنسى) يصرخ مدافعا عن « رأس الآخرين » .

● فرانز كافكا (التشيكى) يصرخ معبراً عن غربة وغرابة واغتراب إنسان القرن العشرين . .

● بيتر فايس (الألمانى) يصرخ منادياً بنظام اجتماعى ثالث غير النظامين القائمين . .

● فرناندو أرابال (الإسبانى) يصرخ منددا بضرب قريته الآمنة جرنيكا . .

● كاتب ياسين (الجزائرى) يصرخ مطالباً باستقلال بلاده حتى لو كان المحتل فرنسا بلد النور والحرية .

• • •

● ويصرخ (جان جونيه) من أجل الجزائر فى مسرحيته « الحواجز » . .

● ويصرخ (دونيس كانان) من أجل فيتنام فى مسرحيته « نحن أو الولايات المتحدة » . .

● وتصرخ (بربارا جارسون) ثأراً للراحل كنيدى الذى اغتالته الصهيونية داخل أمريكا . .

• • •

- وفى هدوء يصرخ (بيكيت) أمام عجز الإنسان وتحلل عقله وفقدانه قيمه . .
- ويصرخ (يونسكو) أمام عجز اللغة عن توصيل المعانى والأفكار بين البشر . .
- ويصرخ (آداموف) أمام حقيقة كثيراً ما ننساها أو نتناساها : حقيقة الموت . .

* * *

- ولكنهم يصرخون جميعا . . فوق المسرح !

فتحى العشرى

افتتاحية (برولوج)

الجنون فى المسرح !

والجنون بالمسرح !

المسرح لماذا ؟ وماذا ينبغى أن يقدم اليوم ؟ ولمن يقدم ؟ وماالشكل الذى يتفق مع روح العصر؟

تلك هى الأسئلة التى يثيرها مهرجان آفينيون الذى يقام بجنوبى فرنسا فى الفترة من ١٢ من يوليو إلى ١٢ من أغسطس كل عام . أما الإجابة على هذه الأسئلة الصعبة ، فتجىء من خلال العروض المتنوعة التى تقدم فى القصور والكنائس والمدارس والمنازل والحدائق والميادين إلى جانب المسارح المجهزة وغير المجهزة على السواء .

وفيما عدا المسرح الدرامى والمسرح التجريبى ومسرح العرائس والباليه فإن

المسرح الموسيقى والمسرح المفتوح هما اللذان يشكلان الجديد فى المسرح الفرنسى خاصة والمسرح العالمى بوجه عام نتيجة لجهود راديو باريس وإسهامه الفعال فى المهرجان – يكفى أنه قدم خلال فترة قصيرة ١٩ عرضاً جديداً لتسعة عشر مؤلفاً جديداً وتسعة عشر مخرجاً جديداً أيضاً .. ولا يكتفى راديو باريس بكل هذا ، فهو ينقل أحداث المهرجان ويغطيها على امتداد ١٧ ساعة فى اليوم تتضمن الندوات واللقاءات والأحاديث التى ينظمها الإذاعى النشيط ديكوتيل الذى تساءل فى بداية ندوة موسعة عن «الكنيسة والمسرح» بقوله : «أين نحن الآن ؟ وما مستقبل البشرية ؟ فبعضٌ يعانى من الوحدة الموحشة ، وبعض ثانٍ يعانى من الجنون المخيف ، وكثيرون مصابون بعماء البصيرة على حين أن الموت متربص بالجميع سواء عن طريق حوادث السيارات والطائرات أو تحت وابل القنابل والصواريخ !

ولما كان المسرح هو المنبر الحر للثقافة الحية فقد أراد أن يكون شعبيًّا يخاطب الطبقة العاملة ويدفع الحركات التحررية .. ولما كانت الأغنية هى فن الشعب ولغته الحقيقية فقد اعتمد عليها المسرح الموسيقى وليس الغنائى متسلحاً بكل العناصر الفنية مستفيداً من كل تطور لحق بها استعداداً لتحمل أعباء المواجهة الشاملة مع جمهور متعطش لايغفر ونقد متحفز لايرحم : بالكلمة المكتوبة ، بالتمثيل المرتجل ، بالأداء الصامت بالرقص الإيمائى ، بالإضاءة ، بالأزياء ، بالديكور ، ثم بالموسيقى الإلكترونية ، وأيضاً بالعرى الجسدى والدينى والسياسى !

إن استعراضاً سريعاً لعدد من الأعمال قد يكون كافياً لإلقاء الضوء على طبيعة هذا المهرجان العالمى برغم محليته والذى وصل عدد رواده إلى نصف مليون مواطن وسائح ، الشىء الذى لم يحدث فى تاريخ المهرجان الصيفى العريق والذى دعا هنرى دوفو العمدة الاشتراكى للمدينة البورجوازية إلى قوله : «إذا كان مهرجاننا

حيًّا فلأنه مهرجان المثقفين والشباب » .

نحن الآن فى قصر البابوات المفتوح والذى يتسع كل ليلة لثلاثة آلاف مشاهد يعشقون المسرح ، ويؤمنون به زاداً وعبادة .. ومسرحية الليلة للأديب الراحل جاك أوديبرتى كتبها فى عنف حرب الجزائر بعنوان « الفارس وحده » وأخرجها ابنه الروحى مارسيل ماريشال مدير فرقة ليون بوسط فرنسا . أما الفارس فهو ذلك الفرنسى المسيحى الذى يحب وطنه ، ويتعصب لتراثه ولايقبل أن تسطو حضارته مهما كانت قوية على حضارات الآخرين مهما كانت ضعيفة ، وهو يستنكر فى الوقت نفسه أن تتمسح أمته التى تنادى بالحرية والمساواة والإخاء بأمة أخرى تتمسك باستقلالها وعروبتها .. ولهذا يطوف بأنحاء العالم حتى يصل إلى القاهرة ودمشق والقدس فيفاجأ بحضارات عريقة ورقيقة ، ومع هذا يرفض أن يكون مسيحاً يضحى ويتعذب ثم يموت ..

ولقد استخدم ماريشال فى إخراجه البساطة الشديدة تاركاً للكلمة فرصة التعبير والتأثير فاحتفظ بوحدة المكان برغم تعدد الأمكنة ، واعتمد على لوحة ضخمة للفنان بيزانتيوس وعلى أدائه المتمكن الرائع وخاصة فى دور الخليفة .

وفى المسرح نفسه وفى الليلة التالية نفاجأ بعرض مختلف تماماً يترك الكلمة جانباً ويلجأ إلى أسلوب المسرح الشامل مركزاً على الحركات التعبيرية العنيفة برغم أن المؤلف والمخرج امرأتان هما مارجريت ليبراكى ودومينيك بورج ؛ كما أن مصمم الرقصات امرأة كذلك هى آن بيرانجيه ، مما يدعو إلى إطلاق تعبير « المسرح النسائى » على هذا العرض الذى لم يلق نجاحاً لوقوعه فى هوة الخلط بعد أن فقد طوق النجاة المتمثل فى وحدة الرؤية برغم مزجه بين أكثر من أسلوب .

ونخرج من « سباراجموس » الذى سقط بين الدراما والباليه ، لنشاهد عرضين

متتاليين للباليه الخالص بقاعة أوبرا آفينيون التى لاتقل روعة وليس ضخامة عن أوبرا باريس :

الأول لفرقة آن بيرانجيه التى نجحت هذه المرة فى تقديم نموذج رائع للباليه الحديث الذى يعتمد على الموسيقى الإلكترونية دون الموسيقى الكلاسيكية وعلى عدد قليل من الراقصين والراقصات لايتعدى عدد أصابع اليدين ..

أما الفرقة الأخرى – وقد كانت أكثر روعة – فتسمى : «باليه من أجل الغد» .. قدمت أكثر من نموذج ناجح لأكثر من أسلوب جديد فى عالم الباليه الحديث .. أصوات الشارع الأوربى المملوء بالحركة والضوضاء ، وكلاكسات السيارات ، وأزيز الطائرات ، وسارينات البوليس والإسعاف ، وعربات الحريق التى تنفذ إلى جراج مهجور إلا من مجموعة تتدرب على حركات الباليه الكلاسيكى .. وفى (لوحة) ثانية تدور قصة حب راقصة على أنغام أغنية أمريكية حالمة أحياناً ومجنونة فى معظم الأحيان .. وفى (لوحة) ثالثة نشهد الباليه الصامت أو الباليه البانتوميم حيث ترقص فتاتان ورجلان على إيقاع أقدامهم وحده ..

وينقلنا نجاح الباليه الحديث الملموس إلى نجاح مدو حققته عرائس بودابست داخل الأوبرا سرعان ماانتشر فى آفينيون كلها متوجاً سنوات هذه الفرقة التسع والعشرين التى تساوت بالصدفة وسنواتُ المهرجان نفسه .. وقد تميزت العرائس بطابعها الإنسانى وحركاتها الإنسانية حتى تصور المشاهدون أنهم أمام كائنات حية ، وخاصة عندما خرجت العرائس فى النهاية لتحيى الجمهور الذى ظل يصفق لها فترة طويلة ، وكانت أفضل الفقرات أمير الغابة والساحر الصينى للمجرى الراحل بيلا برتوك وفصلاً بدون حوار لصمويل بيكيت وبتروشكا لايجور سترافنسكى .

ونصل إلى عرضين مختلفين تماماً ، ولكنهما يتهكمان على المجتمع الأمريكى ويدينانه :

الأول للآفينيونى أندريه بنديتو الذى يجعل العذراء تقود سيارة أمريكية على خشبة المسرح ، ثم تقف فوقها وهى تغنى بوحشية « هؤلاء سادة المال ! هؤلاء رجال الشر ! يقتلون الماء والأرض والهواء ! يغتالون الديمقراطية ، يسفحون البشر مثلما يفعل هذا الرجل ، ثم تشير إلى نموذج خشبى لرجل أمريكى سرعان مايسقط ويتحطم ..

ويحمل العرض الآخر هذا العنوان « البصر فى الحقول » لبرنار شارتو وإخراج روبير جيروتيه الذى يعرى كل ممثلاته وممثليه مثلما يعرى البورجوازية الفرنسية والمجتمع الرأسمالى فى أمريكا .

ويهرب الجمهور من المسارح المغلقة والمفتوحة إلى الحدائق العامة حيث يستمتع بجمال وصوت آرليت تيفانى وبأداء بيير ميران وهما يقرآن على أنغام بيانو شارل لوفال أشعار بودلير وأبوللينير وإيلوار ورامبو وفرلين وغيرهم ..

إن الجنون فى المسرح هو ذلك التركيز الثورى على الفكر الجديد ، ومعارضة القديم من ناحية ، وعلى الفن إخراجاً وتمثيلاً وموسيقى وإضاءة من ناحية أخرى .. أما الجنون بالمسرح فيتمثل فى نصف مليون الزائر الذين جاءوا من أنحاء الدنيا يشاهدون فى حب وصمت ويتناقشون بصخب ، وأحياناً بعنف !

الفصل الأول

كلاسيكيات عصرية

المشهد الأول :

المسرح الإغريق .. ينزع الأقنعة !

لا يذكر المسرح الإغريق إلا ويذكر ثالوثه الخالد إيسخيلوس ويوربيديس وسوفوكليس : فالأول يتخذ من الله محوراً لأدبه ، والثانى يتخذ محوراً لأدبه الإنسان ، والأخير يتخذ لأدبه محوراً العلاقة بين الله والإنسان فى مختلف صورها .

هؤلاء هم عباقرة التراجيديا اليونانية وروادها الأول .. تلك التراجيديا التى عرفها أرسطو فى كتابه « فن الشعر » بأنها محاكاة الفعل ، وبأن وظيفتها هى الصراع الذى يحقق التطهر عن طريق الخوف والشفقة ، وبأن لغتها هى الشعر ، وبأن طبيعتها هى تصوير بطل تنتهى حياته بفاجعة .. هذا البطل لابد أن يكون من علية القوم لاهو بالفاضل ولاهو بالشرير ، وإنما هو كائن ضعيف ذلك الضعف الإنسانى النبيل .. والهوة التى يسقط فيها البطل باختياره أو بالرغم منه نهاية لطريق لايعرفه بالضرورة وهى عقاب بلا ذنب ارتكبه أو لم يرتكبه على السواء .. بل هو

فوق هذا عقاب على ثواب ! كأوديب الذى حاول إنقاذ المدينة ، فحكمت عليه هذه المدينة بالهلاك وكأنه يشق لسموه لا لوضاعته ! وانتيجون التى تدفن حية ، لأنها أرادت تكريم الموتى ! وهيبوليت الذى أراد أن يحافظ على شرف أبيه فأمر أبوه بإلقائه فى البحر ! وأجاممنون الذى جلب النصر لبلاده وقدم ابنته إيفيجينى قربانا للنصر تقتله زوجته بالاشتراك مع عشيقها ! على أن البطل فى كل هذا ليس هو المقصود لذاته ، ولكنه فدية ورمز للجنس البشرى كله .

والآلهة تؤدى دوراً خطيراً فى التراجيديا سواء كانت على المسرح كما هى الحال عند إيسخيلوس أو وراء الكواليس كما هى الحال عند سوفوكليس .

فإن كان الأول يعمق الإحساس الدينى فى مسرحياته فإن الآخر يسعى إلى تعميق الإحساس الإنسانى ، وذلك ماقرب بينه وبين جمهور المسرح الذى أغرم به غراماً كبيراً .

على أن التراجيديا تكن لبطلها كل احترام ، لأنها تقدر فيه قوة إرادته فى التصدى للصراع بينه وبين القوى العليا .

ولما كان القصد من التراجيديا هو إثارة الخوف والشفقة ، لتصل بهما إلى التطهير ، ولما كانت كلمة « التطهير » واضحة بالنسبة لأرسطو وتلاميذه فلم يضعوا لها تفسيراً – فإن كل كاتب أو ناقد فى ميدان المسرح قد وضع لها تفسيراً يتفق مع رؤيته للحياة من خلال ظروف العصر الذى عاش فيه .. ونحن نرى أن التطهير نوع من التحذير للذين لم يقترفوا آثام الأبطال التراجيديين ، ونوع من الشعور بالذنب وتأنيب الضمير للذين اقترفوا آثاماً ولم يلقوا جزاءهم .

وقد فسر كورنى (١٦٠٦ – ١٦٨٤) التطهير على أنه يجعل المتفرج فى حالة خوف على نفسه من المصير الذى سيلاقيه إذا هو أقدم على ماأقدم عليه بطل التراجيديا .. وهذا تفسير عقلى يتفق مع نظرة الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر

الفرنسى عامة وكورنى أبى المسرح الكلاسيكى الفرنسى خاصة .

فكيف تناول كورنى التراجيديا اليونانية وصبها فى قالبه الكلاسيكى ؟

فيما عدا مسرحية أوديب التى تناول فيها موضوع مسرحية سوفوكليس المسماة بهذا الاسم نفسه فإن كورنى لم ينهل من الينبوع الإغريقى غير قطرات هى القواعد التى وضعها أرسطو وحدد بها مفهوم التراجيديا : ذلك أن كورنى لجأ إلى التراث الرومانى (مسرحية ميديا المأخوذة عن سينيكا وهوراس المأخوذة عن تيت ليف وبومبيه المأخوذة عن لوكان) والبيئة الإسبانية (مسرحية الكذاب المأخوذة عن ألاكون والسيد المأخوذة عن الفولكلور الإسبانى) فنسج على منوالها معظم مسرحياته التراجيدية والكوميدية على السواء .. بل هناك مايؤكد اجتهاد كورنى فى الابتعاد عن الأصول المسرحية الإغريقية ، والدليل هو خروجه حتى على قواعد أرسطو فى مسرحياته الأخرى ، وذلك بوقوفه بين الكلاسيكية وقوامها العاطفة والعقل ، وبين التجديد وقوامه التحرر والإغراق فى الخيال .

أما راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) فهو بحق ابن التراجيديا اليونانية القديمة والوريث اللاشرعى للمسرح الإغريقى الذى بعثه من جديد ، أما أبو راسين الروحى فهو سوفوكليس الشاعر المسرحى العبقرى .

نلتقى أول مانلتقى و «أندروماك» بداية المسرحيات الجادة التى دفع بها راسين إلى المسرح الفرنسى .. كتب هذه المسرحية وهو فى الخامسة والعشرين من عمره فاسترعى إليه الأنظار وبدأ يسرق الأضواء من كورنى .. والحقيقة أنه لم يكن يسرق هذه الأضواء ، ولكنها هى التى كانت تتسلط عليه !

وأندروماك ليست مأخوذة كما يبدو عن مسرحية يوربيديس المسماة بهذا الاسم أو مسرحيته المسماة باسم «الطروراديات» ، وليست مأخوذة عن مسرحية «الطروراديات» لسيناك ، ولكنها قامت على عدة أبيات للشاعر فرجيل قرأها راسين

فى كتاب الأينيد الثالث .

والذى فعله راسين بعد أن احتفظ بالموضوع اليونانى الأصلى والجو الإغريقى الأصيل وبعد أن حافظ على قواعد أرسطو من وحدات وشعر ولغة هو أنه ألغى دور الكورس الذى كان له فى التراجيديا اليونانية وظيفتان ثابتتان : الأولى آلية استبدل بها راسين وكتاب العصر الحديث من بعده « الستار » ، والأخرى نفسية لتخفيف حدة التوتر الذى خففه راسين بدون كورس . وقد فسر الكورس أيضاً على أنه يمثل المشاهد المثالى كما قيل : إنه يمثل « ضمير الشعب » .

وكما ألغى راسين الكورس ألغى الأبطال الذين يحركهم القدر ، كما لو كانوا دمى أو عرائس أو قطع شطرنج ، وتتحكم فى مصايرهم القوى العليا ، وتخط حياتهم فى « اللوح المحفوظ » الذى لايجدى معه فرار أو فكاك ، واستبدل بهم أبطالاً ذات شخصيات مملوءة بالشحنات النفسية ، تتحكم فى الأحداث ، ولا تسمح للأحداث بأن تتحكم فيها .

فأندروماك ألقى بها القدر هى وابنها فى قصر بيروس بعد موت زوجها عقب الاستيلاء على طروادة .. ويهرول إلى القصر أورست الذى يحب هارميون التى لاتحبه وتحب بيروس الذى لايحبها ، ويحب أندروماك التى لاتحبه لأنها تظل وفية لزوجها الراحل هيكتور وابنها الصغير إستيانكس أو الورقة التى يلعب بها بيروس لينال قلب أسيرته..

وبعد طول محاورات ومناورات تنتصر أندروماك لا لأن الانتصار - وليس الهزيمة - كان مقدراً لها ، ولكن لأنها صممت على هذا الانتصار وعلى نوعيته كذلك .

وبعد أندروماك يلجأ راسين إلى يوربيدس ؛ لينهل من مسرحه موضوع إيفيجينى .. ولكن بينما يجعل يوربيدس من إيفيجينى فتاة ضعيفة فى بداية الأمر ثم

متحمسة بعد ذلك يجعل منها راسين أميرة ، كما يجعلها تقبل الموت راضية بناء على رغبة أبيها وتحقيق إرادته !

ويلجأ راسين مرة أخرى إلى يوربيديس شاعره المسرحى المفضل ، يتناول موضوع هيبوليت ليصبه فى مسرحية سماها «فيدر» .

وهو عندما يتناول موضوعاً تناوله كاتب مسرحى من قبل لايقلده أو يحاكيه ولاينهج على نهجه ، وإنما يضيف ويضفى من عنده الشىء الكثير ، ويحلق فوق النص ؛ ليفرض عليه رؤيته الخاصة به . وهنا مثلاً لم يجعل مركز الثقل فى شخصية هيبوليت ، كما فعل يوربيديس ، ولكنه اختص فيدر لتكون هى الشخصية الرئيسية .

وهكذا قدم راسين قوالب قديمة ومضامين يونانية تتميز بالبساطة والنقاء ، كما قدم رؤى حديثة تسمو بتجربة الحب الكاملة المتكاملة ، فنجد لأول مرة فى تاريخ التراجيديا الحب وقد صار هو البطل الحقيقى فى المسرحية .

ويجىء دور فولتير (١٦٩٤ – ١٧٧٨) الذى يرى أن المأساة درس فى الفضيلة والعقل والأخلاق ، فنجد أنه لم ينهل مباشرة من التراث الإغريقى باستثناء مسرحية أوديب (١٧١٨) ولكنه تأثر به من خلال تأثره الشديد براسين .

وبعد أكثر من قرنين مضيا على مسرحية فولتير المستقاة من المسرح الإغريقى أى «أوديب» يكتب جيرودو (١٨٨٢ – ١٩٤٤) «لن تقوم حرب طروادة» و «إليكترا» .

والملاحظ على جيرودو فى مسرحياته القائمة على المسرحيات اليونانية أنه يعالج الموضوع من بعيد دون أن يحاول إثارة مشاعر المتفرج وعواطفه مكتفياً بإيقاظ ذهنه وإشباع عقله :

ففى المسرحية الأولى يبين جيرودو أن الإنسان مهما عاش فى دائرته المغلقة بعيداً

عن الاحتكاك بالعالم الخارجى ، ومهما ظل يزرع حديقته دون تخريب لحدائق الآخرين - فإنه مقضى عليه حتماً بالاصطدام بالمجتمع وملاقاة المصاعب التى تصل إلى ذروتها بالموت .

وفى المسرحية الأخرى يبين أن المشاعر الجميلة والنوايا الطيبة لاتمنع وقوع الكوارث والمصائب .

وفى المسرحيتين معاً نجد أن جيرودو يقترب اقتراباً شديداً من الرؤى الإغريقية وتصورها للتراجيديا بعكس ماسنرى الآن فى مسرح كوكتو وأنوى وسارتر الذين لجئوا إلى المسرح اليونانى ، ليكسبوا موضوعاته ثوباً جديداً .

فجان كوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣) جاء ليصب المسرح الإغريقى بوجه عام ومسرح سوفوكليس بوجه خاص فى قالب جديد ومعاصر .. يتمثل هذا القالب أكثر مايتمثل فى مسرحية «أنتيجون» التى رسم مناظرها بيكاسو ووضع موسيقاها أونيجر .

كانت أنتيجون سوفوكليس تدافع عن جثة أخيها فحكم عليها بالدفن حية .. وقد لقيت هذا المصير لالشىء إلا لأنها من نسل أوديب الذى قضت عليه الآلهة هو وأسرته بالعذاب والشقاء . فلم يكن بيدها كما لم يكن بيد أبيها أن تفعل شيئاً لتتجنب مصيرها المروع ، كما عجز أوديب عن تجنب مصيره البشع :

يقول هيجل : «إن أنتيجون على حق من وجهة نظرها ، لأنها تمثل الحق الذى فى ضمير كل إنسان ، وكريون على حق هو الآخر فى نظر نفسه ، لأنه يمثل الدولة ، ويحافظ على قوانينها .. فالخلاف لايقبل إذن التوفيق ، ولابد لكل منهما نتيجة لذلك - أن يشقى على حدة ، وهذه هى التراجيديا» .

أما كوكتو فقد صور أنتيجون على أنها الإنسان النقى الطاهر أو السوبرمان الذى يريد أن يحقق ذاته حتى لو كان ذلك بالهلاك ! وماقضية الأخ هنا إلا ركيزة تبنى

عليها قضيتها الخاصة بها .

وبعد أنتيجون قدم كوكتو «الآلة الجهنمية » وهى أيضاً تجديد يضفى ثوب الشباب على أسطورة أوديب التى تناولها سوفوكليس فى مسرحيته الشهيرة «أوديب ملكاً » .

ويتقدم كوكتو فى تجديده بخطى واسعة : فهو فى «الآلة الجهنمية » يعرض إحدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرها آلهة الجحيم لإبادة الإنسان بطريقة حسابية !

وهكذا يتضح مفهوم كوكتو عن الوجود الشقى والحياة البائسة التى يحياها الإنسان ، ذلك الملاك اليائس العاجز والمنفى .

«هذا البعث الجديد للأساطير القديمة ، وهذا الأسلوب المبتكر فى اقتباس أفكار سادة التراجيديا اليونانية وإدماجها فى اقتباسات أخرى من علم التحليل النفسى وأساليب التعبير الواقعى والسوريالى ثم الجمع بين هذه العناصر جميعها فى صورة وحى شامل وإلهام متكامل – قدم لنا مسرحيات متناسقة ، الدقة فيها والغموض طرفان يمتازان بغنى الابتكار والتجديد » .

وكما تناول كوكتو موضوع أنتيجون أخذاً عن سوفوكليس يتناول جان أنوى (١٩١٠ –) الموضوع نفسه أخذاً عن الشاعر اليونانى العظيم نفسه .

قدم كوكتو مسرحيته فى فصل واحد مع الاحتفاظ بعناصر المأساة اليونانية كاملة الشىء الذى لم يفعله أنوى ، فقد قدم مسرحيته فى ثلاثة فصول مع التعصير الكامل لمعطيات التراجيديا الأصلية .

والتيمة التى يدور عليها أنوى فى معظم مسرحياته هى نفسها التيمة التى من أجلها كتب مسرحية أنتيجون ، وهى التيمة التى يعود إليها دائماً أبداً حتى عند لجوئه إلى المسرح الإغريقى ، تلك التيمة هى السعادة التى يرفضها الإنسان البائس نتيجة للظروف المحيطة به والتى تفرض عليه هذا الرفض وتضطره إلى قبوله .

«وإنسان أنوى ليس إنساناً جاحداً أو مغلوباً على أمره، ولكنه أبي النفس نبيل الخلق يقبل الجحيم لنفسه، حتى لايخون روح التضامن المقدس مع البشرية».

وهكذا يتحول رفض السعادة القائمة على أشلاء الآخرين فى مسرح أنوى إلى نداء قوى وصيحة مدوية توقظ كل خائن للبشرية وكل غافل عن سلام وطمأنينة البشر.

وأخيراً يجىء جان بول سارتر (١٩٠٥ –) أديب الفلسفة وفيلسوف المسرح، ليضيف بعداً جديداً إلى الأبعاد التقليدية والحديثة فى المسرح، هذا البعد الجديد هو الفكر، وأفكار سارتر أفكار إنسانية معاصرة تهتم بقضايا الوجود والإنسان أو البطل الدرامى الذى يصارع قوة أكبر منه .. ليست القدر الذى كان يصارعه البطل الإغريقى، بل الآلهة كائنة ماكانت هذه الآلهة .. وهو يصارعها بقوة وبلاحياء، لأنه يعلم جيداً أنها من فصيلة غير فصيلته.

وهكذا نجد أن كل جهود سارتر الدرامية تتجه لا إلى تصوير نماذج كلاسيكية اجتماعية أو تاريخية، كما كانت الحال عند راسين، ولكن إلى تصوير شخصيات تختلقها طبيعة الموقف لاتقاليد المسرح .. وعلاوة على ذلك فإن المسرحية الوجودية تختلف هى والمسرحية الإغريقية القديمة والمسرحية الفرنسية الكلاسيكية فى أن الموقف فيها ليس أزمة أحداث درامية بل ذهنية خالصة : أى أن المسرحية لاتحتوى على عدد من الأحداث الدرامية المثيرة التى تهز وجدان المتفرج، بل تصور موقفاً تجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزمات السلوك البشرى :

فى مسرحية «الذباب» نجد موضوعاً من موضوعات المسرح الإغريقى استعاره سارتر من سوفوكليس الذى ضمنه مسرحية «ألكترا» وهو الموضوع الذى تناوله جيرودو قبل سارتر، وصبه فى مسرحية سماها باسم مسرحية سوفوكليس «ألكترا» وألكترا التى صورها سارتر إنسانة عاجزة عن عمل أى شىء على حين أن

أورست يمثل جزءاً لايتجزأ عن أفعاله ويعترف بهذه الأفعال ، لأنه يرى أن الاعتراف هو السبيل إلى التحرر ، فالتحرر عند سارتر هو إنجاز الفعل وعدم الندم عليه .

وهكذا نجد أن الإحساس بالفوضى المتأصلة فى الكون والتى تقوم على أنقاض قيمة الكون لا على إنكاره انكاراً تامًّا هو معنى مسرحية سارتر التى كان اختياره لموضوعها مرده الرغبة فى شرح مفهومه العام للحرية .

ونجد سارتر يلجأ مرة أخرى إلى المسرح الإغريقى ، ليعصر هذه المرة مسرحية ليوربيدس هى « الطروادیات » تحمل هذا الاسم نفسه . ومن قبل تناول راسين هذا الموضوع نفسه ولكنه استقاه من فرجيل لامن يوربيدس فى مسرحية « أندروماك » وإن كان الاثنان – راسين وسارتر – قد أفادا كثيراً من « طرواديات » سنيكا .

وعندما يتناول سارتر أسطورة كهذه يوحى على الفور بأنه يقصد بأحداثها – بعد تعصيرها – إنسان العصر الحديث ومايحيط به من مخاوف ومخاطر وظلم وتهديد دائم لسلامته وحريته .

وسارتر يستوحى الأولين فى القصة دون المغزى ، إذ إنه يحرص كل الحرص على أن يصبغ مسرحياته بصبغة عصرية تتمشى مع روح العصر الذى يعيش فيه .

وهكذا ترك المسرح الإغريقى بصماته واضحة جلية بعد أن نزعت أقنعته دلالة على عظمته وروعته وجلاله ، تركها تعلم على المسرح الفرنسى وعلى كتاب المسرح الفرنسى من كورنى وراسين ماراً بفولتير وجيرودو إلى كوكتو وأنوى وسارتر على مدى الأيام والعصور .

المشهد الثانى :

سارتر .. فى مواجهة الطرواديات !

الطرواديات هى التراجيديا التى كتبها يوربيدس عام ٤١٥ ق م .. ويوربيدس يعد واحداً من أعظم شعراء التراجيديا اليونانية .. تدعم هذه العظمة وتساندها مسرحياته التى حققت الخلود ، وأصبحت نبعاً فياضاً ينهل منه كل كتّاب الدراما فى العالم منذ القرن السابع عشر حتى العصر الحديث ، حتى يومنا هذا .. أفضل هذه المسرحيات وأشهرها هى تلك التى تحمل هذه الأسماء : ميديا ، أندروماك ، هيلينا ، هيبوليت ، وألكترا .. فضلاً عن « نساء طروادة » .

أصبح يوربيدس نبعاً .. وكان أول من قصد نبع مسرحه يتناوله بالتجديد هو الشاعر الفرنسى جان راسين .. أما الفيلسوف الفرنسى أيضاً جـان بول سارتر فهو آخر من لجأ إلى هذا النبع المسرحى القديم يتناوله بالتعصير .

فلماذا لجأ سارتر الوجودى إلى يوربيدس واختار هذه المسرحية بالذات وفى هذه

الفترة بعينها من تاريخ الإنسانية ؟

كان يوربيدس يؤمن بالعقل والتفكير المنطق .. وكان نتيجة لهذا الإيمان يسخر من الآلهة وينتقدهم فى مسرحياته التى خلت من الروعة والسمو والجلال الدينى الذى عرفه مسرح سوفوكليس والمسرح اليونانى القديم على الإطلاق .. حتى إن الأناشيد الجميلة التى كانت ترتلها جوقة يوربيدس كانت قائمة بذاتها منفصلة تماماً عن مجرى الحدث وتطوره وعن مجرى شعور الشخصيات كذلك ، فالشخصيات لاتستعين بالآلهة فى لحظات المعاناة والمكابدة ، بل هى فى حرب دائمة معها لإحساسها الدائم بالظلم الواقع عليها بلا سبب وبدون وجه حق ..

وأما الأسطورة والشعيرة فقد كان يوربيدس يستخدمها استخداماً يستهدف منه التهكم على الإيمان والسخرية من الآلهة .. ذلك أن الآلهة تفقد عنده سيطرتها على الإنسان الذى يعتبره إله نفسه .

وبينما كان سوفوكليس يفهم الرابطة التى تربط الأسطورة بالشعيرة الدينية ويدركها على حقيقتها كان يوربيدس يتجاهل تلك الرابطة تجاهلاً تامًّا .. لذلك نجد أن أناشيد سوفوكليس كانت جزءاً طبيعيًّا من موضوع العقدة كما كان لاستخدامها هدفٌ عاطفى فيه قدر كبير من الإيمان بسلطان الآلهة ، وليس وسيلة لتسفيه المعتقدات الدينية وهدمها كما فعل يوربيدس .

وهكذا يمكننا أن نستخلص الجانب الوجودى فى ضمير يوربيدس وفى سلوكه وفنه .. هذا الجانب الذى لقى صدى عنيفاً فى وجدان سارتر ؛ مما دفعه إلى البحث فى مسرح جده الأكبر حتى وقف عند هذه المسرحية – أو « نساء طروادة » : فنساء طروادة تكشف عن النزعة العقلية التشاؤمية التى كانت تسيطر على فؤاد يوربيدس ، تلك النزعة التى يرجع ميلادها إلى ظروف يوربيدس الحياتية وظروف شعبه وأمته وظروف عصره أيضاً .. فقد شهد حرب البلبيونيز سنة ٤٣١ ق.م. وعانى من

وبلاتها : رأى الجوع والمرض (والتشرد) ، ولم ير الرفاهية والسعادة والحب ، رأى الإنسان فى أتعس حالاته ، ولم ير الآلهة على الإطلاق .. ومن هنا كان نزوله إلى الناس الحقيقيين الذين يحس بهم ويراهم .. ومن هنا أيضا كان احتقاره للآلهة ، بل عدم اعترافه بهم : ذلك أنه لم يكن يراهم ، ولم يكن يحس بهم ، لأنهم لم يمدوا يدالعون والرحمة كما هو المفروض ..

أما سارتر فقد شهد هو الآخر الحرب العالمية الثانية واشترك فيها ، سجنه الألمان سنة ١٩٤٠ ، وأطلقوا سراحه بعد عام ، فاندفع محاربا فى حركة المقاومة إلى أن تحرر وطنه ووضعت الحرب أوزارها عام ١٩٤٥ .

وقد تركت هذه الحرب المريرة فى نفس سارتر تأثيراً كبيراً لايقل عن تأثير حرب البليبونيز فى نفس يوربيدس !

الحرب إذن هى نقطة الالتقاء ، وهى نقطة الانطلاق : التقاء الكاتبين الرائدين ، وانطلاق الفيلسوفين العظيمين : فإن كان يوربيدس الشاعر الفيلسوف لم يلق فى حياته تلك الحفاوة التى يلقاها اليوم سارتر المفكر الفيلسوف ، فقد كرم يوربيدس بعد أن مات وأصبح معروفاً فى العصور القديمة أكثر من سوفوكليس وإسخيلوس ، لأنه كان يهتم بالحياة الإنسانية أكثر منهما ، وأصبح معروفاً فى العصور الحديثة أكثر من غيره لأن إنسان العصور الحديثة أصبح يمجد من يهتم بحياته الإنسانية أكثر من الاهتمام بالآلهة ..

كانت «نساء طروادة» تدين حرب البليبونيز والحروب جميعاً .. وجاءت «الطرواديات» تدين الحرب العالمية الثانية وكل الحروب .. فإن كانت مسرحية سارتر قد كتبت سنة ١٩٦٥ ، بعد انتهاء الحرب بعشرين عاماً ، فقد كانت الحرب الفيتنامية مازالت دائرة .. لقد كتب سارتر «الطرواديات» ليدين بها أمريكا .. ولاغرابة وهو الذى اشترك فى محكمة الفيلسوف البريطانى الأصل برتراند راسل من

أجل محاكمة مجرمى الحرب !

أن «الطروادیات» – كما كتبها سارتر – تكاد تكون لحناً جنائزيًّا تنشده كل شخصية من شخصيات المسرحية على حدة .. ويصل اللحن إلى قمته عندما تنشده الجوقة التى تردده من أول فقرة إلى آخر فقرة ، وخاصة فى المشهد الذى يجمع بين مينيلاس وهيلينا .

هذا اللحن الجنائزى يكاد يشبه إلى حد بعيد أحد ألحان باخ الجنائزية حيث تتردد الجملة الموسيقية نفسها على اختلاف تقسيماتها والآلات التى تنفرد بعزفها أو تجتمع عليه ..

فإن كانت ألحان جان – سيباستيان باخ يجىء تطورها الدرامى من التنوع والإثراء فإن لحن سارتر الجنائزى أو مسرحية الطروادیات يجىء تطورها الدرامى من الهول والرعب والفزع !

إن الهول والرعب والفزع هى أصابع هذا التطور الكامن فيها والصادر عنها فى الوقت نفسه .. نراه وهو يولد ولادة طبيعية ، منطقية وتشكيلية .. فطروادة قد هوت ، وقتل مدافعوها ، مات الرجال ووقعت زوجاتهم وأخواتهم وأمهاتهم وأطفالهم أسرى فى أيدى اليونانيين الذين يتمسكون بالحصار لعشر سنوات .. فى خلال هذه السنوات العشر يعجز المنتصرون عن تمثل السيادة بقوة السلاح ، فيحاولون تمثلها بالحيلة .. ولكن الحيلة تعجز ، فيمتثل الأقوياء المستضعفون أمام الآلهة يستشيرونها .. ويلخص بوسيديوم حامى فريجيان العاصمة الموقف الدرامى كله .. فالعقدة انتقلت إلى أيدى الآلهة هى التى تحلها ، وهى التى تقرر الهزيمة أو النصر.. والرجال يحاربون تاركين النتيجة للقدر يتولى تحديدها .. ولهذا تصب الطروادیات جام غضبها على اليونانيين والآلهة معاً .. فكلاهما آسر وكلاهما مستبد ، وهن الضحية ..

وعلى المستوى الاجتماعى نجد أن المأساة المشتركة قد جمعت السادة والعبيد حول مائدة واحدة ، هى مائدة الحسرة والنواح والكراهية : فالكل غاضب ، والكل ثائر ، والكل حزين ، والكل لايلين أمام الهزيمة القاسية والإذلال المميت .. الملكة العجوز هيكوبا تحيط بها نساء الشعب ، فهى مركز الثقل ، وهى رمز المقاومة ووقودها - تستبسل فى مواجهة الأعداء حتى النهاية ، حتى السقوط ، وكأنها خلية من الجنس البشرى تتدمر وتتحطم ويصيبها الخراب ..

ولعل هذه المسرحية هى (الوحيدة) التى استطاعت أن تبلور «فكرة المدينة» ومدى ماكانت تحمل من معنى فى أذهان مواطنيها وأحاسيسهم منذ ثلاثة آلاف سنة .

والمسرحية بعد هذا تصور اليونانيين أو المحاربين بصفة عامة على أنهم مجرد جنود .. أو تختار الجنود منهم يمثلوهم .. ولكن من الذى يقف فى مواجهتهم ؟ يقف فى مواجهتهم حشد من الطرواديات أو نساء طروادة المنهزمة .. نساء مجردات ينتظرن المصير : فإما أن يصبحن خادمات أو يصبحن جاريات على حسب رغبات السادة !

وخلال التفكير فى الوضعين - وضع الخادمة ووضع الجارية - يصور سارتر بأستاذية بالغة ودراية خبيرة بالنفس أدق المشاعر الإنسانية .. مشاعر شعب منهزم منذ ظل الأمل يراوده فى إمكان إيجاد أسباب جديدة للحياة حتى تحول هذا الأمل نتيجة لمنطق الأشياء الحتمى - إلى ثورة عارمة ..

هذا التصوير السيكولوجى الواعى يثير فى النفس أشجاناً تحيلنا إلى الموقف الدرامى الخالص الذى تتضمنه الأسطورة أكثر مما تشدنا إلى العمل «التعصيرى» الذى قام به سارتر .

إنه تصوير بالغ حقًّا ، ولكنه ضرَّ العمل أكثر مما أفاده ، فالمشهد الذى صوره

سارتر والذى يجمع بين مينيلاس وهيلينا مشهد يدعو إلى الارتياح والانتعاش ، الأمر الذى يجعل المسرحية التراجيدية تتحول إلى أوبريت .. وهذا لايتفق ولايليق بمسرحية موضوعها «مأساة طروادة» .. تلك المسرحية المشحونة بعذابات الهزيمة السابحة فى انفعالات النصر ، بحيث يصبح من شأن أى تدخل مسرحى أن يقطع وحدة شكل العمل التراجيدى ، ويحطم وعاءه الفكرى المترابط .

ومشهد مثل هذا يعد خطأ وقع فيه سارتر إلا إذا اعتبرنا الجرأة شيئاً آخر غير الخطأ ! فمسرحية سارتر - بهذا المعنى - مملوءة بالجرأة .. إيحاءات ورموز وتصريحات وأحكام .. أراد بها الكاتب المعاصر تجديد العمل القديم بحيث يتفق مع ظروف عصره .

غير أن هذا «العمل القديم» عند عرضه فى العصر الحديث لانعتقد أنه يظل محتفظا بصورة عصره بعيداً عن عصرنا : ذلك أنه على قدمه وعلى محليته إنما ينضح بذوق كل العصور ويفى بحاجة كل البشر بحيث يشد إليه كل الناس على اختلاف ظروفهم وعقولهم لما فيه من شمول وخلود ! ..

ويعترض الناقد الدرامى «مارك برنار» على صياغة سارتر النثرية التى أفقدت العمل الأصلى عمقه التأثيرى الناتج عن شفافيته الشعرية ؛ كما يرى أن شاعراً مثل بول كلوديل كان أقدر من سارتر على تناول مسرحية يوربيدس لو أنه فعل ذلك ..

أما مسرحية سارتر فقد قدمت على المسرح القومى الشعبى بباريس ، وأسند إخراجها إلى المخرج السينمائى المعروف «ميشيل كاكويانيس» مخرج فيلم «ألكترا» الشهير .. وهو اختيار يضمن فى ذاته نجاح العمل .. فكاكويانيس مخرج مسرحى أيضاً ، يفهم التراجيديا فهماً سليماً واعياً وعميقاً أكثر من غيره .. فهو ابن اليونان وربيب فلاسفتها وكتاب المسرح فيها .. وقد اتفق النقاد جميعاً على أنه قاد المسرحية إلى نجاح رائع بموسيقى جان برود روميديس وملابس جان ساروكيس واداء اليانور

هيرت (التى عبرت بطريقة بارعة عن يأس الملكة العجوز هيكوبا وثورتها) وناتالى نرفال (التى تمثلت نبل أندروماك وصلابتها) وجوديث ماجر (التى جسدت نبوة كاسندرا وروعتها) ..

وقد استطاع الديكور اليونانى الخالص بسمائه الشاسعة الرحبة ذات الألوان المتجددة التى جعلت من الشخصيات ظلالاً تتحرك تحت قبتها المهيبة الجليلة، استطاع الديكور أن ينقل أحداث مسرحية سارتر إلى آبيدور على الرغم من عصريتها وعصرية مفاهيمها الإيحائية والرمزية ..

ثمة مضامين أبقى عليها سارتر : وهى المضامين الوجودية التى عرفها يوربيدس من قبله بفترة تزيد على ألفى سنة .. حرية الإنسان المطلقة ومواجهته المتتالية المتكررة لمصيره الذى يحدده بنفسه بعيداً عن الآلهة وخرافة الآلهة .. فالإنسان عند يوربيدس حر .. وهو عند سارتر محكوم عليه بالحرية .

وهكذا لم يعد غريباً أن يلجأ سارتر إلى يوربيدس ينهل منه الموضوع ليحيله إلى العصر الحديث، ويستمد منه الرؤيا الإنسانية ليصيغها على حسب ظروف عصره، ويعتمد على فلسفته الوجودية فى تدعيم هذه الفلسفة التى يعد سارتر أكبر روادها فى القرن العشرين .

ويضيف سارتر فى النهاية تلك اللمسات الحية النابضة التى تميز المسرح المعاصر من المسرح القديم تمييزاً يبعد عن الروعة والمهابة والجلال ؛ ليصور الهول والرعب والفزع الذى يعيش فيه عصر سارتر القلق ..

هو إذن مسرح الجماهير العريضة وحياتها اليومية، وليس مسرح الأحلام الهلامية والأمانى الزائفة والآلهة المنقذة أو الإله المخلص الذى يلقى عليه الناس دون ماوعى أو إدراك بأعبائهم ومخاوفهم هرباً من تحمل المسئولية وممارسة الحرية ..

صحيح أن «طرواديات» يوربيدس لم يكن فى حاجة إلى هذا «الهبوط

الاضطرارى » وهذا « النزول المفاجئ » بدعوى التجديد والتعصير وبناء على حاجة المفهوم الفلسفى المغاير وحاجات العصر المختلفة ، ولكن الصحيح أيضاً هو أن سارتر قد أضاف بهذه المسرحية إلى مسرحياته التسع السابقة مسرحية عاشرة جديدة وعميقة ورائعة كعهدنا بمسرحه دائماً ..

ولكن هذه المسرحية العاشرة أو « الطروداديات » لم تستطع أن تصبح أعمق وأروع مسرحيات سارتر على الإطلاق ، فمازال طنين « الذباب » يسد آذاننا ، ومازالت « الجلسة السرية » تمسك بأنفاسنا ، ولاتزال « الأيدى القذرة » مرفوعة فى وجوهنا ، ولا يزال « سجناء الطونا » شاخصين أمام أبصارنا . .

حقًّا . . ولا يزال مسرح سارتر يعد « صيحة العصر » ولا يزال سارتر نفسه يعد « ضمير العصر » ! . .

المشهد الثالث :

موليير .. على أنغام الجيرك بكل اللغات !

٣٠٠ سنة مرت على رحيل أبو الكوميديا الكلاسيكية الحديثة ، ولم يكن قد بلغ الواحدة والخمسين من عمره الذى عاشه فقيراً ومريضاً وشهيراً .. ولأن « موليير » أصبح تراثاً عالميًا شأن جده الأكبر « أرسطفانيس » رائد الكوميديا الكلاسيكية الأول ، فإن العالم أجمع قد شارك فرنسا في احتفالها بابنها الشرعى مولداً وحضارة .

فى الرابع عشر من فبراير ١٩٧٣ يوم ذكراه بدأت الاحتفالات فى باريس حيث ولد ، لتشمل العالم كله ، وتمتد إلى نهاية العام .. وقد شاركت « مصر » خلال هذا الشهر بثلاثة عروض « موليرية » الأول « جيد » قدمته « الجامعة الأمريكية » بالإنجليزية من إخراج « ديفيد وودمان » لكبرى مسرحيات موليير « تارتوف » والثانى « طبيا » قدمه « طلبة السنة الثالثة بمعهد الفنون المسرحية »

بالعربية الفصحى من إخراج «ألان دوفيبجر» و «عبد الغفار عطا» لأولى مسرحيات موليير «المتحذلقات المضحكات» والأخير «عاديا» قدمته «فرقة الطليعة بالمسرح القومى» بالعامية من إخراج «مجدى مجاهد» و «ممدوح عقل» لمسرحيتى «سجاناريل» أو «الواهم» و «مدرسة الأزواج».

ولم تكن مصادفة أن قدم «المسرح القومى» قبل ذلك بفترة قصيرة عَملين لموليير: الأول بعنوان: «متلوف – ٧١» وكان «متوسطا»، والأخير بعنوان «مقالب عطيات»، وجاء «دون المتوسط بكثير» فقد اعتاد «المسرح المصرى» أن يحتفى بهذا الكاتب الكبير من أيام «الريحانى» إلى جيل «أبو زهرة».

أما «مولد موليير» أو «جان باتست بوكلان» فقد تم فى الخامس عشر من يناير سنة ١٦٢٢ بين أسرة بورجوازية تعمل بتجارة السجاد.. وبعد عشر سنوات من مولده فقد جان أمه وقد تركت له أخاً وأختاً مثلما تركت له زوجة أبيه أخاً وأختاً كذلك. أما هو فقد ترك المحاماة بعد ستة أشهر من مزاولة المهنة، ليتفرغ تماماً للمسرح..

ظل والده يعارض هذا الاتجاه على حين ظلت أسرة «بيجار» بأكملها تشاركه فى هذه الحياة بدءاً من عام ١٦٤٣ بعد أن أنشئوا «المسرح اللامع» وبعد أن ظهر لقب «موليير» لأول مرة.. صحيح أن الفرقة استدانت وسجن موليير وإن أفرج عنه بضمان، ولكنه وظف هذا الفشل بأن اتجه إلى الأقاليم، ليستقيم وضع الفرقة، ويعود مرة أخرى إلى باريس.

كان «موليير» مديراً وممثلاً أول ومخرجاً ثم مؤلفاً فى وقت واحد.. وقد بدأ بتقديم أعمال غيره من الكتاب قبل أن يكتب هو للمسرح، وبدأ بالتراجيديا، وخاصة تراجيديات معاصره «كورنى» قبل أن يتخصص فى تقديم الكوميديا.. وكانت أولى مسرحياته «المتحذلقات المضحكات»، وهى «فارص» يثير الضحك

ولكنه يدعو إلى التفكير والتأمل ، ولهذا نالت إعجاب رجال القصر وجماهير الشعب على السواء ، ولهذا أيضاً أشعلت حقد منافسيه من كتاب «القاع» فعلى «القمة» بدأ يتربع «موليير» ، وخاصة بعد أن لقب بساحر فرنسا الأول ، وبدأ يرسم لنفسه شخصية مسرحية مميزة هى شخصية «سجاناريل» ذى الشارب الكثيف المتدلى واللحية الطويلة السوداء والذى يمثل الجانب الشرير فى الإنسان ، على نحو ما ابتدع ساخر مصر الأول «نجيب الريحانى» شخصية «كشكش بك» ذى العمامة والجبة والقفطان واللحية الطويلة البيضاء ، والذى يمثل الجانب الطيب فى الإنسان ..

ومع ذلك فقد وجد الناقد الفرنسى الكبير «سانت بيف» عيوباً كثيرة فى «موليير» أبرزها ضعف اللغة وسوقية التعبير ، ومهادنة الشخصيات .. وكان موليير يرد على مهاجميه بقوله : «إننى أقدر تماماً رأى المتخصص حتى لو خالفته ، ولكنى لا أحترم كلام الجاهل حتى لو اتفق معى ! »

وموليير هو الفنان الذى استطاع أن يتخذ من حياته نبعاً عذباً وعميقاً لفنه ، وأن يخضع هذه الحياة بشقيها الاجتماعى والنفسى لهذا الفن .. وهكذا كتب وأخرج ومثل أكثر من عشرين مسرحية نستطيع أن نقسم أهمها ثلاث مجموعات تلخص حياته : فهو قد تزوج وهو فى الأربعين فتاة فى التاسعة عشرة هى «أرماند بيجار» ابنة حبيبته التى لم يتزوجها ، والاثنتان كانتا بطلتى فرقته فكتب «مدرسة الأزواج» و «مدرسة الزوجات» و «النساء العالمات» ثم «تارتوف» ، تعبيراً عن «الغيرة التى كانت تنهش قلبه وعقله معاً بحكم فارق السن بينه وبين زوجته «المتحذلقة» واللعوب التى كانت كثيراً ماتهمله ، وكثيراً ماكانت تجذب إليها سائر الرجال من أعضاء الفرقة ومن خارجها .. وهو قد عانى من تحكم والده التاجر البورجوازى ، فكتب «البخيل» و «البورجوازى النبيل» تصويراً للجشع من ناحية والتفاهة من ناحية أخرى .. وهو قد مرض وأصابه الهزال ، وكان أميل إلى السمنة فضلاً عن

قصر القامة والعنق ، كما أصيب بسعلة لازمته حتى النهاية ، فكتب « طبيب برغم أنفه » ، و « المريض بالوهم » ليسخر بهما من الطب والأطباء اللذين عجزا عن علاجه وعن إنقاذ حياته وحياة أمه وطفليه ..

كانت « حياة موليير » غريبة حقًّا ، فلم يعرف المرح أو السعادة ، ولم تصادفه الراحة أو الابتسامة ، كان مكتئباً دائماً شارداً أبداً حتى إنه أقام وحده فى أيامه الأخيرة منفصلاً عن زوجته ..

وكانت « تصرفات موليير » غريبة أيضاً فلم يكف عن السخرية من المتحذلقات برغم انتسابه إليهم ، ولم يكف عن التعرض للنبلاء برغم علاقته الخاصة بالملك ، كان يغلب الخادمات ، ويعضد البسطاء ، ويناصر أبناء الشعب .

وجاء « موت موليير » غريباً كذلك : فى الليلة الرابعة لعرض مسرحيته الأخيرة المريض بالوهم أصيب وهو على خشبة المسرح بشهقة حاول إخفاءها بضحكة مفتعلة ، وتمالك على نفسه بإرادة قاسية حتى نهاية العرض ، وعاد إلى بيته وحيداً ، ليسلم الروح بعد أن نزف من فمه بغزارة لاتقل عن غزارة فنه الذى ظل متوهجاً وقد مضى على تلك الليلة الحاسمة ثلثمائة عام وأكثر .

فى ليلة من ليالى مارس سنة ١٩٤٥ ولدت فكرة تكوين فرقة مسرحية طليعية تحمل اسم (جرونييه دى تولوز) . وتهدف إلى حماية التقاليد المسرحية من عبث تجار الفن وأدعيائه أما تولوز فهى مدينة إقليمية فى جنوب غربىّ فرنسا على بعد ٧١٣ كم وأما الجرونييه فهو مخزن البيت الذى أسفله أو على السطح .. وقد حول موريس سارازان مخزن بيته إلى ناد يجتمع فيه عدد من زملائه الطلبة الذين ثاروا على المسرح التجارى ممثلاً فى فرقة باريسية قدمت فى ليلة السابع عشر من مارس سنة ١٩٤٥ عرضاً لمسرحية فيكتور هوجو « هيرنانى » ..

كان موريس سارازان وزملاؤه فى العشرين من عمرهم ، وكان سارازان

بالتحديد يحتفل بعيد ميلاده العشرين يوم ١٨ من مارس سنة ١٩٤٥ يوم ولدت فكرة (مسرح تولوز) ويوم قرر أن يلتحق بكونسرفاتوار باريس ليدرس فنون المسرح إلى جانب دراسة مواد القانون، مثلما فعل معظم أعضاء الفرقة الطليعية الوليدة . . تلك الفرقة التى استطاعت بعد عام من تكوينها وفى أول مسابقة لفرق الأقاليم تشترك فيها أن تفوز بالجائزة الأولى ؛ مما جعل لوى جوفيه يقدم على تشجيعها وإعطائها مسرحه بباريس ، لتقدم عليه بعض عروضها .

ولكن الفرقة ظلت برغم هذا بلا مسرح لمدة ١٨ سنة إلى أن منحتها الدولة مسرحاً خاصًّا بها مالبثت أن استردته منها بعد خمس سنوات .. فلم تيئس ولم تعبأ بعودتها إلى مقرها الأول بأن ضاعفت من نشاطها ، ووصل عدد أعضائها المشجعين إلى ٥٢٠ عضواً .. ومرة أخرى تعود الدولة فتمنحها مسرحاً خاصًّا بعد أن تيقنت تماماً أن هذه الفرقة (تخدم الجماهير العريضة فى الوقت الذى تخدم فيه المسرح) أو فن المسرح .

وبعد مرور ٢٥ سنة على ميلاد فرقة (تولوز) قامت بجولة فى تسع دول أفريقية كانت آخرها مصر.. وقدمت فى كل من هذه الدول التسع مسرحية «مدرسة الزوجات» لموليير ، موليير الذى درس الحقوق (مثلما فعل سارازان) ، وكان والده يعمل بصناعة السجاد (مثل والد سارازان) ، وكون فرقة مسرحية وهو فى العشرين من عمره (مثل سارازان) أطلق عليها اسم (المسرح الشهير) ظلت تقدم عروضها فى الأقاليم إلى أن انتقلت إلى باريس ، ثم عادت مرة أخرى إلى الأقاليم ، وخاصة إقليم تولوز (مثلما حدث مع سارازان) .

وربما كان هذا التلاقى الغريب بين موليير وسارازان فى الفن والحياة هو الذى دفع الأخير إلى الاهتمام بمسرح الأول وتقديم مسرحيته (مدرسة الزوجات) فى سنة ١٩٧٠ .

فماذا فى مدرسة الزوجات ؟

سنيور أرنولف يريد أن يتزوج وهو فى الثانية والأربعين من فتاة صغيرة عنى بتربيتها منذ أن كانت فى الرابعة من عمرها .. هى الآن فى السادسة عشرة ، ولكن النشأة المحافظة والمغلقة جعلت منها (إنسانة) ساذجة تجهل كل شيء حتى أمور الزواج ، مما دفع أرنولف إلى الإقدام على الزواج منها برغم فارق السن .. فالخيانات الزوجية التى يسمع عنها كل يوم تجعله لايثق إلا فى تلك المخلوقة البلهاء التى شهد نموها ويعرف تماماً قدر براءتها وطهرها !

غير أن شاباً مقداماً يراها فى النافذة تجذب مشاعره ، فيعبر لها عن تلك المشاعر لتتفجر فيها طاقة الحب الفطرى والعواطف العذراء فتنطلق .. ولكن أرنولف يحاول وقف الانطلاقة بعد مايعرف من العاشق نفسه قصة الحب الوليد ، فهوراس قد ظنه صديق والده وقربه من الأحداث .

ويجيء الفصل الثانى بثورة أرنولف الذى يصدر أوامر مشددة للخادم وزوجته ولآنييس نفسها وبالفعل تستجيب آنييس لتلك الأوامر وتصد هوراس عند أول إطلالة منه إليها ..

وتوافق آنييس فى الفصل الثالث على الزواج من أرنولف .. وقبل أن يتم الزواج يطلعها على (الوصايا العشر) التى وضعها للزوجات أحد كبار المفكرين الاجتماعيين .. تلك الوصايا التى تطلب من الزوجة أن تكون خادمة لزوجها وعبدة له .

وبدلاً من أن تثور آنييس على هذه الوصايا تخبر أرنولف أنها تتزوجه ، ولكنها تحب هوراس ، هوراس الذى ألقت إليه برسالة تحمل مشاعر الحب والوفاء .. فيتلقى أرنولف هذا الاعتراف الساذج الفاتر بثورة عارمة .

ويتصرف خلال الفصل الرابع بطريقة مختلفة .. يتودد إلى هوراس ليقف على

مخططاته تمهيداً لإحباطها .. فيعلم أنه سيجيء مع الليل إلى بيت آنييس يقضى معها وقتاً داخل حجرتها بعيداً عن أعين أرنولف والخدم .. وهكذا يطلع أرنولف خادميه على الأمر ويعطى كل منهما عصاً غليظة ليدميا بهما هوراس إذا أقدم بالفعل على محاولته النكراء !

ولكن هوراس يوهم الخادمين فى الفصل الخامس والأخير بأنه قد أسلم الروح الشىء الذى يبتهج له أرنولف وتحزن له آنييس . . غير أن ظهور هوراس مرة أخرى سرعان مايبهج آنييس ويحزن أرنولف الذى يوهم هوراس من جديد بأنه سيخطف آنييس ليرحمها من ديكتاتورية أرنولف ويسلمها له ؛ لكى يتم زواجها الطبيعى والمشروع .. وبالفعل يتم الزواج ولكن رغما عن أرنولف .. فقد التقى أهل المحبين وقرروا أن يتم الزواج قبل أن يطلع نور الصباح على حين يبدأ أرنولف فى التراجع والانسحاب ..

تلك هى مسرحية موليير بفصولها الخمسة ومشاهدها الاثنين والثلاثين التى قدمت لأول مرة فى ٢٦ من ديسمبر ١٩٦٢ ، ولقيت نجاحاً جماهيريًّا ساحقاً وإن كانت قد أثارت ثورة شكلت ماسمى فى نهاية الأمر (بمعركة مدرسة الزوجات) الشىء الذى دفع موليير إلى نقد النقد فى مسرحية نثرية بالشخصيات نفسها أطلق عليها عنواناً هو (نقد مدرسة الزوجات) .. وكان الشاعر « بوالو » هو الناقد الوحيد الذى دافع عن المسرحية فى قصيدة نقدية أطلق عليها اسم صديقه (موليير) .

فكيف تناول سارازان هذه المسرحية القديمة من جديد ؟

قدم موليير بالطريقة العصرية .. فلم يعبأ بغير النص الشعرى .. حافظ عليه محافظة كاملة ودقيقة .. ولكنه سمح لنفسه بعد ذلك أن يغير كل شىء :

تقسيم الفصول والمشاهد ، طريقة الأداء والإلقاء ، الملابس والماكياج ، الديكور والإضاءة .. ثم أضاف المؤثرات الصوتية والموسيقى والرقص والغناء .. ولم

يلتزم على الإطلاق بوحدتى الزمان والمكان وإن كان قد حافظ على وحدة الحدث باعتبارها نابعة من النص الذى التزم منذ البداية بالحفاظ عليه.

أما الفصول الخمسة فقد ركزها فى فصلين فقط ، وأما المشاهد الاثنان والثلاثون فقد اختصرها إلى الثلث .. وجاءت طريقة الأداء عصرية تماماً ، بمعنى الانتقال من جو الريف الأصلى إلى جو المدينة أو العاصمة المملوءة بالحركة والحياة بحيث ذاب الشعر المقفى ، دون أن يفقد شاعريته .

وقد خلعت الشخصيات ملابسها الكلاسيكية المترهلة والمتزمتة معاً ، لترتدى أحدث موضات الهيبيز ، وقد أطلقت شعورها على طريقة البيتلز ، وهى تنتقل من مكان إلى آخر دون أن تجمد فى مكان واحد هو الطريق العام أمام منزل أرنولف .. فهوراس يعزف موسيقى الجاز فى ملهى ليلى تستقبل الزبائن عند مدخله فتاةٌ حسناء لاترتدى إلا التايت وآنييس ترقص مع هوراس فى نهاية المسرحية فى ضوء خافت على أنغام التانجو الحالمة وألحان سيناترا وماسياس لقصائد فى النص وليست من خارجه ..

وهكذا أخرج المسرحية الفنان الكبير موريس سارازان .. أخرجها برؤية جريئة وجديدة وواعية وأدى دور أرنولف بروعة تفوق روعة الإخراج .. ووضع الموسيقى بروح العصر ، وقام بدور كرايزاك الفنان المبدع روجيه لاكوتور .. وصمم ونفذ الديكور والملابس الفنان الفنى الوحيد فى الفرقة برتران ، وقام بدور هوراس ديديه كاريت ، فاستطاع أن يجمع بين شخصية الفتى دون جوان ونموذج الجيل الجديد من شباب البيتلز والهيبيز ..

مارسيل إيميه . . ورأس الآخرين !

مات كما ولد بلا ضجة ولا ضجيج وفى أمسية من أمسيات شهر أكتوبر : ففى أكتوبر ١٩٦٧ مات ، وفى أكتوبر ١٩٠٢ ولد . . وبين التاريخين ، بين تلك الأعوام الخمسة والستين ، عاش مارسيل إيميه حياة أقل مايقال فيها أنها كانت حياة خصبة ومؤسية . . فقد عالج القصة ومارس الرواية وكتب المسرحية . . كان يكتب فى المساء ، وفى النهار كان يقطع شوارع مونمارتر حيث يسكن فى شقته المنعزلة ، يندس وسط المارة والبائعين يلتقط من بينهم مواقف قصصه ، وأبطال رواياته ، وأفكار مسرحياته .

كتب الكاتب الفرنسى الشهير جان أنوى يقول عقب وفاته : « بدون جائزة شرفية ، وبدون مندوب يسير فى جنازته ، وبدون تحية عسكرية ، مات أكبر كاتب فرنسى » .

وكتب الناقد الفنى لمجلة « بارى ماتش » بعد أن داهمه النبأ : إذا كان الاحتفال الرسمى لم يقم لمؤلف « رأس الآخرين » على الرغم من أنه يستحقه ، فإن مكانته الأدبية ستبقى راسخة زمناً طويلاً » .

مات مارسيل إيميه فى صمت ، ولكنه حظى بأرفع تكريم وأروع تحية من أصدقاء لم يرهم فى حياته ، ولم يعش معهم ، ولكنهم كانوا قد رأوه وعاشوا معه بكل خلجات روحهم ونبضات قلوبهم : إنهم قراؤه المعجبون بقلمه المتذوقون لفنه المؤمنون بفكره . .

وليس هذا كله إلا دليلاً على أن الأكاديمية ليست كل شىء فى الأدب والفن ، بل ليست شيئاً على الإطلاق فى كثير من الحالات . . من هذه الحالات الصارخة نذكر مثال بودلير ورامبو وڤرلين وهم أكبر ثلاثة شعراء فرنسيين شغلوا القرن التاسع عشر أدباً وفناً ، ومع هذا لم تكرمهم الأكاديمية ، ولم ينالوا أى تقدير رسمى !

ومارسيل إيميه من هؤلاء الكتاب الذين لم يعبئوا بالتكريم والتقدير ، ولم يسعوا إلى الشهرة والمجد ، ولم يتحايلوا على الكسب الرخيص ! لقد عاش غير مبالٍ بكل هذه الأشياء كما عاش حراً من أى قيد حتى لو كان هذا القيد هو قيد الحرية !

وهكذا كان يكتب إيميه . . يكتب ما يريد أن يكتبه ، لا ما يطلب إليه أن يكتبه ! أما الكسب فسعى مشروع لسد حاجته المادية ، وأما النجاح فهدف عزيز لإرضاء حاجته الروحية . . ولكنه فى كلتا الحالين لم يكن دءوباً بمقدار ما كان يعمل فى تؤدة ولكن فى يقين . .

ومع هذا فإن مارسيل إيميه الكاتب الذى حقق نجاحاً فنياً بأعماله الأدبية لم يحقق أى نجاح فى عمله الصحفى الذى بدأه وهو فى السابعة عشرة من عمره عندما انتقل إلى باريس . . غير أن هذا العمل الصحفى المبكر هو الذى فتح أمامه الفرصة

عريضة وواسعة للعمل على الجبهة الأدبية بأجنحتها المختلفة ، ومستوياتها المتعددة . .

فمن خلال ريبورتاج صحفى كان إيميه يقوم بعمله فى محطة قطار مدينة (دول) التقى هو و « الشيالون » . . فنسى الريبورتاج ، واختار « الشيال » بطلاً لروايته الأولى « الخشب يحترق » . . ثم كتب عدداً من الروايات أهمها « الفرسة الخضراء » . . و « شارع بدون اسم » . . و « الصورة الجميلة » . . وست روايات أخرى . .

أما الرواية التى لم ينشرها ولم يعرف بتفاصيلها أحد فقد بدأت فى محطة مدينة « دول » نفسها ، واستمرت أحداثها تتتابع حتى سقط القلم من يده فى أمسية ٢٣ من أكتوبر من عام ١٩٦٧ . كانت البطلة فى الثامنة عشرة حلوة ورقيقة وهائمة على طريقة جولييت ، ولكنها أصبحت بعد ذلك زوجة الكاتب الوقور الجاد مارسيل إيميه . . هذا الرجل الذى يشبه إلى حد بعيد الممثل الكبير الراحل باستركيتون . . يشبهه فى جفنيه الغليظين وخديه العموديين . . ويشبهه كذلك فى صمته وانطوائه وتشاؤمه . . .

ولقد أخطأ النقاد عندما حاولوا أن يقسموا مارسيل إيميه إلى أجزاء لاستخلاص الروائى الريفى من الروائى الشعبى من الكاتب الساخر من المؤلف المسرحى : فمارسيل إيميه هو دائماً مارسيل إيميه فى كل هذه الجوانب الأدبية والفكرية معاً ، فهو يسخر فى رواياته كما يسخر فى مسرحه ، وهو يضفى جو الريف إلى جانب الجو الشعبى فى رواياته ومسرحياته على السواء .

وإذا كانت أعماله تدور أحداثها فى مواقع ثلاثة لا تتغير هى القرية والمدينة والعاصمة ، فذلك لأن حياته نفسها قد دارت فى هذه الأماكن الثلاثة ، وهو إنما يستخدم هذه المواقع إطاراً لأعماله ؛ لأنه يعتبرها كما اعتبرها مارسيل بروست من

قبل امتداداً طبيعياً وضرورياً للوجود بوجه عام أو لوجوده هو بوجه خاص :

أما القرية فقد عرفها مارسيل إيميه يوم ولد . . إنها قرية جوانى . . حيث كان أبوه يعمل طبيباً بيطرياً مما أتاح للطفل فرصة رائعة يختزن فيها أحلى الذكريات عن الجياد الأصيلة ، الأصيلة على الرغم من أنها لم تكن عربية . . ومن هنا خرجت رواية « الفرسة الخضراء » .

وأما المدينة فقد انتقل إليها الفتى يوم التحق بمدرسة الليسيه بمدينة (دول) ، تلك المدينة الهادئة التى كتب فيها معظم أعماله الروائية . .

وأما العاصمة فقد منحته مفتاح المسرح ، منحته إياه بعد أن انتقل إليها نهائياً وتنقل بين أرجائها طولاً وعرضاً ، ثم ارتمى بكيانه ووجدانه فى أحضان حى مونمارتر ، ذلك الحى العتيق الذى لا يعرف الظلام ولا الإظلام . . فضوء النهار يشهد فى كل يوم حركة الحياة التى لا تهدأ ، . وكل ليلة تشهد أضواء المسرح التى لاتنطفئ . . !

من هذا الحى خرجت أعمال مارسيل إيميه المسرحية لتطوف بأحياء باريس ، ومن بعدها تطوف بأنحاء فرنسا ، وأخيراً تطوف بأرجاء العالم . . تطوف بها بين طيات مجلة أو جلدتى كتاب أو فوق خشبة مسرح ؛ لكى تلق فى الدنيا بمعانٍ جديدة وقيم جديدة وأفكار جديدة عن العالم والإنسان وعلاقة كل بالاثنين الآخرين . .

وفى هذا الحى عمل مارسيل إيميه مندوباً جائلاً لإحدى شركات التأمين ، وصرافاً فى أحد البنوك . . وبائعا فى أحد المحال التجارية . . ومشرفاً على تشغيل شرائط الأفلام فى إحدى دور السينما . . ثم مخبراً صحفياً . . وأخيراً كاتباً متفرغاً للتأليف الروائى والمسرحى .

وفى هذا الحى أيضاً كتب مارسيل إيميه أشهر مسرحياته « رأس الآخرين » . .

كما كتب عدداً من المسرحيات الناجحة ، فى مقدمتها مسرحية « لوسيان والقصاب » و « كلير ومبار » ثم ثمانى مسرحيات أخرى انتهى من آخرها قبل أن يوارى بالتراب بليلة واحدة . . وكانت آخر كلمة خطها قلمه هى كلمة المسرح التقليدية « يسدل الستار » .

وهكذا أسدل الستار على حياة مارسيل إيميه ؛ ليعود ويرتفع عن مسرحه . . ذلك المسرح الذى أدى دوره السياسى والاجتماعى خلال الحرب العالمية الثانية . . فى أثناء الاحتلال وفى حركة المقاومة وفى معركة التحرير . . .

ولعل « رأس الآخرين » هى خير ما يمثل اتجاه مارسيل إيميه الفكرى والاجتماعى والنفسى ، ذلك الاتجاه التكاملى الذى يفرز مرارته ومآسيه من خلال خيوط شفافة من التهكم والسخرية : فإن كان الكاتب قد اختار القالب الكوميدى ؛ ليصب فيه رؤاه الدراميه ، فذلك لكى يعرى النفس البشرية ، يعرّيها وهى منبسطة متراخية أمام أعقد المواقف وأقسى الظروف !

ومواقف المسرحية تدور حول برىء حكم عليه بالإعدام ، غير أن الظروف تطلق سراحه ، فيجد نفسه فجأة فى بيت وكيل النيابة الذى أسلم رأسه لحبل المشنقة ، يجده فى أحضان امرأة يكتشف أنها المرأة العابرة التى أمضى معها ليلة الجريمة فى أحد الفنادق . . ويدرك أنها كانت على علم بمحاكمته ، ولكنها فضلت موته على فضيحتها ، فهى عشيقة وكيل النيابة الذى يهمها انتصاره فى القضية ؛ كما أنها زوجة لوكيل نيابة آخر هو فى الواقع صديق لعشيقها !

وهكذا تتاح للمتهم الفرصة كاملة للانتقام من الرجل الذى أدانه بغير وجه حق ، ومن المرأة التى كان بيدها إنقاذ حياته ، لكنه يكره أن يتحول إلى مجرم حقيقى وهو الفتى الرقيق عازف الجاز . . إنه يفضل النجاة من حبل المشنقة عن طريق الذين ساقوه إليها ، ولكى يؤكدلوكيل النيابة براءته يصف له معالم جسد تلك

المرأة التى أمضى معها ليلة الجريمة ، يصفها له من الداخل ، فلا تملك المرأة إلا أن تعترف بالحقيقة !

وأمام هذا اليقين القاطع ببراءة المتهم يجد وكيل النيابة نفسه فى حيرة هائلة : هل يستمع إلى ضميره فيبرئ المتهم على حساب فضيحته وفضيحة عشيقته وزوجها وكيل النيابة ، أو يدع ضميره يغط فى نومه حتى لا يوقظ مجموعة تلك الفضائح متخلياً عن رأس هذا المتهم البرىء ؟

وعبثاً يحاول وكيل النيابة أن يصل إلى قرار فى حل هذه المعادلة الضميرية الصعبة . . فيدعو وكيل النيابة – صديقه وزوج عشيقته – ليطلعه على الأمر ، وليتخذا معاً قراراً موحداً أمام المتهم الذى لا يطمع فى أكثر من الحياة . .

ويجىء الزوج المخدوع فلا يبدى اهتماما بحياة الرجل فى الوقت الذى يركز فيه اهتمامه على إنقاذ شرفه وسمعة زوجته . . وعندما يخاطبه وكيل النيابة بصوت الضمير يثور الزوج فاضحاً زميله الذى لا يلبث أن يفضحه بدوره ! . فيتعرى الاثنان أمام المتهم ، كما يتعرى القضاء كله أمام المتفرج !

وبعد أن يشتبك الوكيلان بالأيدى يعيدهما المتهم إلى رشدهما : أما وكيل النيابة العشيق فيستبعد فضح القضاء ورجاله كحل للمشكلة ، وأما وكيل النيابة الزوج فيهتدى إلى حل وسط يقضى بإخفاء المتهم البرىء حتى يتم القبض على المجرم الحقيقى .

ويسدل ستار الفصل الأول على هذه المواقف الجادة التى تكشف عن فساد القضاء وعجز القانون ؛ ليرتفع ستار الفصل الثانى عن الموقف الذى يطور الحدث ، وهو القبض على المجرم الحقيقى واعترافه بالجريمة . . غير أن فالورن – المتهم البرىء – لا يطمئن لصحة هذا الاتهام الجديد . إنه لا يوافق على إنقاذ برىء باتهام برىء آخر . . ولهذا لايرضى بغير اعتراف وكيل النيابة وعشيقته ، وهكذا

تتعقد الأمور من جديد ويتغير سير الحدث .

وفى الفصل الثالث تنصب روبرت كمينا لفالورن حتى تتخلص منه وحتى تنجو من فضيحتها المنتظرة ، ولكن وكيل النيابة عشيقها هو الذى يقع فى هذا الكمين . فيرى الموت لأول مرة . . يراه فى نظرات اثنين من السفاحين ، كما يراه فى عبارة أحدهما له : « جئنا إلى هنا خصيصاً لنرسلك إلى العالم الآخر . العالم الذى ليس فيه أخطاء فى القضاء ! »

وينتهى هذا الفصل الثالث بلحظة التنوير : فقد عرف فالورن من السفاحين اسم المجرم الحقيقى بعد أن اتضح أن المتهم الجديد الذى اعترف كان بريئاً هو الآخر .

وعندما نصل إلى الفصل الأخير نسمع هذا الحوار بين فالورن ووكيل النيابة الذى طالب برأسه :

فالورن : من السهل عليك إذن أن تنحاز إلى جانب الظلم .

مايار : وما العمل ؟ هذا هو حكم المهنة .

فالورن : الحق والعدل إذن أمران قلما اتفقا . .

ماريا : وما العمل ؟ هذا هو خوفنا . . وإذا كنا قد فسدنا فلأنهم أغرونا ! لقد كانت الأرض مهيأة حقاً لينبت فيها هذا النبات الخبيث !

وهكذا تنتهى هذه المسرحية التى تكشف فى صراحة وجرأة نادرتين عن الفساد المتعفن الذى تفشى فى أنحاء فرنسا أيام احتلال النازى لها ، وفى أعقاب تلك الحرب العالمية الطاحنة .

صحيح أن الكاتب قد اختار اسماً خيالياً لدولته الظالمة هو (بولداف) ، وصحيح أنه اختار أسلوباً هزلياً لتخفيف حدة التوتر فى المسرحية ، ولكن الصحيح أيضاً أنه كان يعنى فرنسا فى أثناء الاحتلال وفى أعقابه ، كما كان يناقش الفساد الذى طفح فى أنحائها مناقشة جذرية تمتد إلى طبيعة النفس البشرية . . ، تلك

الطبيعة « الأمارة بالسوء » المستضعفة أمام متطلبات الحياة اليومية ودوافع المصلحة الشخصية .

« إن الجرائم والمؤامرات وفساد الأخلاق كلها انحرافات لاتنبت إلا فى الظلام حقاً »وأن نفتح النوافذ على مصراعيها ليدخل النور ، هو الحل الوحيد لتقويم النفس البشرية وإصلاح المجتمع الإنسانى .

وعلى الرغم من التشاؤم والحزن ، ومن الكآبة والملل ، ومن تلك الحالة الاغترابية التى كان يحياها إيميه ، لم يبعد هذا الكاتب الملتزم عن واقع عصره ، وعن المشكلات التى يعانيها أبناء هذا العصر !

وثمة كتب ثلاثة لإيميه شاركت مشاركة ريادية فعالة فى إنقاذ وطنه من براثن النازية :

« طريق الطلبة » الذى ظهر فى أثناء الاحتلال النازى ، ليناهض المحتل الأجنبى الغاصب . .

و « ترافلنج » الذى سبق المقاومة الشعبية ، ليدعو إلى الذود عن حرية الوطن وكرامة الإنسان . .

و « أورانوس » الذى بشر بالتحرير قبل أن تنجح حركة المقاومة ، وقبل أن يسقط الحكم النازى .

وفيما عدا ذلك فإن مارسيل إيميه يعد من أبرع الكتاب الفرنسيين الذى ملكوا ناصية الحوار سواء فى الرواية أو فى المسرح . . حتى إن الكلمة المطبوعة كما قال أحد النقاد تكتسب فى كتبه وجوداً يسمح لها بالحياة والحركة ، مما يدعو إلى القول بأن مارسيل إيميه كاتب واقعى يحتك بالواقع البشرى والعصرى دون أن ينعزل عن واحد منهما . .

والحقيقة أن الواقع الذى يتميز بالصدق والبساطة كثيراً ما أغرى إيميه بأن ينفذ

من الجدران ، ويغوص فى قاع الناس ؛ ليخرج بأسرارهم الدفين ، تلك الأسرار التى من طول كتمانها وفرط غرابتها ، تبدو كما لو كانت ضرباً من الخيال . .

ولذا تحولت معظم روايات إيميه إلى أفلام سينمائية : « الصورة الجميلة » (أخرجه كلود هيمان سنة ١٩٥٠) « متسلق الجدار » (أخرجه جان بوييه سنة ٥١) « طريق الطلبة » (أخرجه ميشيل بوارون سنة ٥٩) « مائدة المعدمين » (أول إخراج لهنرى فارنوى) « الفرسة الخضراء » (أخرجه كلود أوتون – لارا سنة ٥٩) « اجتياز باريس » (أخرجة كلود أوتون – لارا أيضاً) .

وفى الوقت الذى ظهرت فيه موجة « الرواية الجديدة » التى تبحث أولا عن « موضوع التعبير » ثم تسعى بعد ذلك إلى « أسلوب التعبير » ، نجد أن مارسيل إيميه يدع « الموضوع » يختار « محموله » أو « أسلوبه » . .

لقد تمنى مارسيل إيميه للجنس البشرى حياة هانئة وآمنة فيها بساطة القرية وفيها حضارة المدينة . . إلا أن أمنيته لم تتحقق ، على الأقل فى حياته . . ولكن كلماته هى الكفيلة وحدها بتحقيق امانيه . . لقد مات الكاتب الذى دافع عن رأس الآخرين ، وستبقى الكلمة شاهد إثبات على العصر الذى عاش فيه الكاتب ، عصر الإنسان الفرد الذى يبحث عن وجوده الضائع وسط زحام الآخرين !

الفصل الثانى

غرباء فى مسرح غريب

فرانز كافكا . . هذا التشيكى !

هل يمكن تحويل العمل الروائى إلى عمل درامى ؟

وهل يمكن أن يخلق هذا العمل توتراً درامياً بعد إعداده ؟

وباختصار : هل يمكن أن يصبح العمل بعد ذلك مسرحاً خالصاً ؟

تلك هى الأسئلة التى تثيرها أعمال كافكا الروائية عند إعدادها للمسرح ، ومن ثم تثير قضية من أخطر قضايا الفن المسرحى : فبإعداد رواية « أمريكا » إعدادًا مسرحياً تكتمل لدى مكتبة مسرح فرنسا الدرامية ثلاثية كافكا : فقد أعِدّت من قبل روايتا « الحصن » و « القضية » ، وقد حققت المسرحيات الثلاث نجاحاً جماهيرياً قابله على الوجه الآخر هجوم واستياء من جانب النقاد الذين يعترضون على تقديم كافكا على المسرح بحجة أنه ليس فى هذا الكاتب الروائى مايقدم على المسرح ، لأن رؤياه الفنية إنما هى من نوع الرؤيا التى ترى من الداخل ولا تشاهد

من الخارج !

ولكن جان لوى بارو – الذى قام بإعداد الثلاثية واشترك هو وأندريه جيد فى إعداد « القضية » – يرفض هذه الحجة مؤكداً ضرورة تقديم كافكا على المسرح ؛ ليشاهده أكبر عدد من الجمهور للتعرف عليه من الخارج والتعريف به من الداخل ، وعندئذ تصبح المسألة مسألة رأى وذوق قبل أى شىء آخر.

فماذا إذن فى عالم كافكا الإنسانى ؟

إن الإنسان الذى تطأ قدماه أرض بلد غريب يجد كل شىء فيها غريباً عليه وغريباً عنه ، فيشعر بالغربة والغرابة والاستغراب ، وكافكا عندما يكتب عن هذا الموضوع لا يحاول أن يصور ما يقارب بين الناس وما يشيع الألفة بينهم بقدر ما يجتهد فى تصوير مايباعد بينهم ، ويعمق صورة الاغتراب ! وبذلك يجد كل إنسان نفسه ذرة صغيرة ضائعة وسط عالم فسيح مخيف . ورواية هذا شأنها يصبح من العسير تلخيص موضوعها ، فلا شىء يحدث فيها مع أن فيها شىء ! فإذا أصبح البطل خادماً لخادم أصبح كل شىء من ثم حقاً وباطلاً فى آن واحد !

والبطل شاب فى السادسة عشرة من عمره يُلقى به إلى الحياة فى ظروف عادية يحاول من خلالها أن يندمج فى المجتمع ، ويأخذ مكانه الطبيعى فى الحياة ، ولكنه يفاجأ بمجتمع مغلق قاس ، لا مبال بل ومفترس فى معظم الأحيان ! وعبثاً يحاول أن يخترق هذا الجدار الغليظ الذى يفصله عن الناس إلا أنه يظل هكذا خارجاً عن دائرتهم بعيداً عن محيطهم لا ينتمى إلى أحد ولا ينتمى إليه أحد ! هذا هو مضمون « أمريكا » أول مراحل الثلاثية . فماذا فى « الحصن » ؟

فى « الحصن » يكبر الشاب ، . إنه الآن فى الثلاثين من عمره ، وقد تحول إلى زارع ويحاول هذه المرة أن يندمج فى القرية أملاً فى أن يقبله الحصن .. وتتظاهر القرية بقبوله ، ولكن الحصن يظل مغلقاً فى وجهه .. إنه « الرفض » ، الرفض فى

كل مكان .. وكثيراً ما تحاول المرأة فى أعمال كافكا أن تدفع الرجل وتشجعه ، وتعمل على قبول المجتمع له ، ولكنْ دائماً ما تبوء بالفشل .

وفى الرواية الثالثة نرى جوزيف كارل روزمان يتولى إدارة شئون أحد البنوك الكبيرة .. ويخيل إليه كما يخيل إلينا أيضاً أنه قد حقق ذاته فى آخر الأمر بالاندماج مع الذوات الأخرى والذوبان فى المجتمع الذى قبله أخيراً ، لكنه يفاجأ كما نفاجأ نحن أيضاً بأنه متهم فى قضية وها هم أولاء يلقون القبض عليه . ما التهمة ؟ إنه لا يعرف شيئاً ، ولا نحن أيضاً .. وتدور « القضية » حول مأساة هذا الرجل الذى أصبح لزاماً عليه أن يدافع عن خطأ لم يرتكبه وجريمة لم يقترفها .. ويظل يدافع عن نفسه حتى تثبت عليه التهمة .. فبدلاً من الوضع المشروع « الإنسان برىء حتى تثبت إدانته » ، نجد العكس تماماً فى رواية كافكا « الإنسان متهم حتى تثبت إدانته » . فإنسان كافكا إنسان متهم وهو بعد ذلك إنسان مدان !

وهكذا تخرج الخطيئة عن نطاق المجتمع البشرى والعدالة الإنسانية ، لتدور فى فلك الميتافيزيقا والدين لترتمى نهائياً فى متاهات المجهول ! . أو أن الخطيئة الأرضية تعود فتصبح امتداداً أو ارتداداً للخطيئة الأصل لا فارق بينهما ولا خلاف ! أما كارل الذى يفشل فى الانتماء منذ الطفولة إلى الكهولة ماراً بالشباب فيسقط فى النهاية فى إحدى الكنائس ، ليضع العدالة الإلهية فى مواجهة سؤال كبير يحاول به أن يمحو هذه الخطيئة الأصل .. ولكنّ اثنين من السفاحين يحملانه بعيداً تمهيداً لقتله كأنه كلب ضال يلاقى حتفه على قارعة الطريق !

هذا هو المعنى العميق الذى تتضمنه ثلاثية كافكا الروائية ، وهو نفسه المعنى الذى يقوم عليه المسرح من حيث هو تجسيد للعلاقة بين الفرد والمجتمع والله وعلاقة كل بالاثنين الآخرين ، ومن حيث هو بعد ذلك أرض خصبة ينبت فيها صراع الفرد فى محاولته فرض ذاته على كل موضوع فى الواقع الخارجى .. تلك هى الفكرة

المحورية للفن الدرامى والتى تناولها كافكا تناولاً عبقرياً ولكن فى شكل روائى ، مما دعا المشتغلين بالفن المسرحى فى فرنسا وفى طليعتهم المخرج والممثل الكبير جان لوى بارو إلى الالتفات إلى أعمال كافكا ومحاولة ترجمتها إلى مسرح .. فليس سوى كافكا على المستوى الروائى يستطيع أن يفعل ما فعله بارو على المستوى الدرامى .. لذلك يمكننا أن نلمس فى محاولات بارو لاستخراج روح الدراما أو مكنونها الجوهرى من روايات كافكا فهماً عميقاً واعياً يتجلى فى وضعه دراما الذات فى مواجهة دراما المجموع ، أو فى مواجهة بقية الذوات الأخرى .

يقول المخرج أنطوان بورسييه ، « إن أحسن طريقة لفهم كافكا إنما هى قراءته » . ولكن بارو بإعداده لروايات كافكا وتقديمها على المسرح أثبت بحق أن هذه هى أحسن طريقة لفهم كافكا : فقد استغل بارو كل إمكانات مسرح فرنسا فى تجسيد رؤية كافكا المسرحية : أبرع الممثلين وفى مقدمتهم ميشيل كريتون وكلود أوليفييه وأكفأ المخرجين أنطوان بريخت وأروع مصممى الديكور فيليكس لابيس ، وأبدع واضعى الموسيقى التصويرية برودرو ميداس ، هذا بالإضافة إلى الأزياء .. وهكذا اكتملت لديه كل عناصر النجاح للعمل الذى حقق النجاح .

من الغريب إذن أن يستقبل النقاد هذا العمل الناجح بكل هذا الهجوم التعسفى .. ويبدو واضحاً أن سبب هجومهم هو تحويل الروايات إلى مسرحيات ، تماماً كما يحدث فى الشعر عندما يؤدى غناء وبمصاحبة الموسيقى ، وكما يحدث فى حالة وضع العمل الأدبى فى قالب الأوبرا أو الكادر السينمائى .

وكان جاك لومارشون ناقد الفيجارو الدرامى الراحل هو الذى قاد حملة الهجوم هذه منددا بعملية المسرحة التى تعنى عنده ببساطة ، « قتل الكتاب وحذف ما يحتوى عليه من حوار داخلى فيه من الملل والحزن بقدر ما فيه من الراحة والتفاؤل : فلا يتبقى بعد ذلك سوى مواقف منفصلة انفصالاً حاداً وأجزاء من

اللحظات الدرامية مبعثرة تماماً » .

لكن الجمهور كان أعدل من النقاد ، فصالة المسرح الممتلئة والتصفيق الحاد المتواصل وتعليقات الاستحسان من كل جانب ، كل هذا كان كفيلاً بتأكيد نجاح العمل ، ولا نقول التجربة ، لأن التجربة كانت قد تمت منذ أكثر من عشرين عاماً بالنسبة لكافكا ، ومنذ أكثر من هذا بالنسبة لغيره من الأدباء .

ويعود المخرج ، ليعلق على استياء أصدقائه من النقاد فيقول : « لماذا نوافق على كلامهم ونقبله عندما يكون مدحاً ، ونرفضه متأزمين عندما يكون هجوما ؟ يجب أن نترك النقد للنقاد وعلينا نحن الفنانين أن نؤدى عملنا ! » .

نعم ، فالعمل حب قبل أى شىء آخر .

بيتر فايس .. هذا الألمانى !

« اضطهاد ومقتل جون – بول مارا يقدمه فريق مصحة شاترتون المسرحى بإدارة مسيو دوساد » .

هذا هو عنوان المسرحية التى كتبها بيتر فايس ، واختصره إلى « مارا – ساد » .

وقد أثارت هذه المسرحية عند تقديمها فى باريس عاصفة كتلك التى أثارتها مسرحية « الحواجز » بعد عرضها وفيلم « الراهبة » بعد منع عرضه .

فما قصة هذه المسرحية ؟ وما حكايتها التى كادت تنتهى بكارثة أروع من كارثة « الراهبة » ؟

فى نهاية عام ١٩٦٤ صرح الكاتب الدرامى بيتر فايس لمجلة المسرح الألمانية بقوله : « لما كنت لا أؤمن بأى نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة فإنى

لا أجرؤ على تقديم واحد منها كمثال . . إننى أنتمى إلى طريق ثالث لا أرضى به هو الآخر ! » .

هذا الكلام لا يمكن فصله عما قاله فايس فى مقدمة مسرحيته « مارا – ساد » ، إذ يقول : « كان ساد نفسه مقتنعاً بضرورة الثورة ، ولم تكن مؤلفاته إلا هجوماً على الطبقة الحاكمة الفاسدة ، ولكنه سرعان ما يتراجع أمام الذعر الذى ينشره القادة الجدد ، وسرعان ما يجد نفسه وهو الممثل الجديد للطريق الثالث جالساً بين مقعدين » .

وبعد صدور عدد مجلة المسرح الألمانية هذا ، صرح بيتر فايس بأنه قد أعاد النظر فى آرائه وبأنه قد أصبح الآن لا يعضد الموقف الحيادى . .

وهنا تحير الذين امتدحوا فايس من قبل ، وامتدحوا طريقه الثالث ومناداته باستحالة الانحياز . .

إن « وداع الأهل » و « نقطة الهرب » و « مارا – ساد » ثلاثة أعمال قدمها بيتر فايس وتعد – على حد قوله – بمثابة تمرينات أولية على الأسلوب ومحاولة للخروج من (الأنا) والاندماج فى (النحن) . أما الأنا فهى شخصيته بعقيدتها الفردية الحيادية المستقلة « شخصية ساد » ، وأما النحن فهى العالم بأسره ، هى الالتزام والإيجابية والغيرية المنصبة والملتصقة بالوطن ، بمأساته وأحلامه وأمانيه ، وهى فى النهاية « شخصية مارا » .

هذا التحول نجده فى مسرحية « نقطة الهرب » ، فالبطل يقول :

« إن المعركة التى دارت يوماً كانت تعنى وجودى الخاص ، ولكنى لم أكن أهتم ، لأنى لم أكن أتخذ موقفاً نحو هموم العالم ! إن الجهد الذى كنت أبذله حتى أمنح الحياة لحياتى كان يخفى كلّ الحقائق العميقة » .

هذا البطل يعبر عن رؤية المؤلف تعبيراً صارخاً وصادقاً . . تعبيراً يرمز إلى

الخروج من العزلة السياسية إلى الاندماج الاجتماعى بالخروج من الجحيم الفردى إلى النظرة الموضوعية الشاملة للأشياء . .

ومدار هذا التحول أو التطور هو مسرحية «مارا – ساد» أو هو ذلك الاختصار الذى يكتفى بالجمع بين القطبين وحدهما ودون غيرهما . . إلا أنه اختصار يشوه الحقائق تشويهاً غير مقصود ، لأنه يمثل فى الواقع شخصية فايس نفسه ، فمارا وساد ليسا فى مستوى واحد على الإطلاق بحيث يمكن الجمع بينهما فى مكانة واحدة كما فعل المؤلف .

فمن مارا ؟

هو جون – بول مارا الثائر الفرنسى الذى ولد فى سويسرا عام ١٧٤٣ ، وكان طبيباً وعالماً اتجه إلى السياسة وأسس عام ١٧٨٩ جريدة (صديق الشعب) التى هاجم فيها رجال السلطة .. وبعد إلغائها أخذ ينشرها سراً .. ولقد كانت مقالاته عاملاً أساسياً فى قلب النظام الملكى فى فرنسا وقيام الثورة (١٤ من يولية ١٧٨٩) انتخب عضواً فى المؤتمر الوطنى ، وتزعم حزب الكوردلييه ، فشن حرباً قاسية على الجيرودنيين .. أصيب بمرض جلدى اضطره لقضاء معظم وقته فى حمام دافئ .. وفيه قتلته شارلوت كوردى بخنجر عام ١٧٩٣ .

فمن شارلوت كوردى ؟

ولدت عام ١٧٦٨ وكانت من مؤيدى الجيرودنيين .. قتلت مارا بإيعاز منهم ، ولكنها أعدمت بالمقصلة بعد أن قتلته .

فمن الجيرودنيين ؟

هم جماعة من الجمهوريين المعتدلين فى الثورة الفرنسية ، ترجع تسميتهم هذه إلى إقليم الجيرودن الذى تكونت فيه جماعتهم عام ١٧٩١ .. وفى عام ١٧٩٣ طردهم الكوردلييه بزعامة مارا من المؤتمر الوطنى ، ثم أعدم زعماءهم .. أدى

اغتيال شارلوت كوردى لمارا إلى استمرار العنف ، فانضم الملكيون إلى الجيرودنيين ، ولكن سرعان ما قضى عليهما معاً .

أما الكوردلييه فهو ناد ثورى حل مارا محل زعيمه الأول كامو ديمولان (١٧٦٠ – ١٧٩٤) الذى أعدم ، وكان أحد زعماء الثورة الفرنسية . وقد أمر روبسبيير بإغلاق هذا النادى عام ١٧٩٤ بعد إعدام ديمولان واغتيال مارا . . وما لبث أن أعدم روبسبيير بالمقصلة فى العام نفسه .

ومن ساد ؟

هو الكونت دو دوناتيال الفونس فرنسوا ساد (١٧٤٠ – ١٨١٤) جندى فرنسى وأديب غرق فى حياة الفسق ، وكتب عدداً من القصص بإمضاء المركيز دوساد .. عاش أكثر حياته فى السجون لسلوكه المبتذل ورواياته الفاضحة ، مثل « بؤس الفضيلة » و « أزهار الرذيلة » وفيها تتصف شخصياته بالاندفاع القهرى إلى تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين ، ويمثل هذا السلوك الشاذ فى نظر التحليل النفسى الرغبة فى التدمير .. ومن هنا أصبح ساد رمزاً للانحراف الخلقى ، وسمى باسمه الحقيق المعروف فى علم النفس « بالسادية » .. وهى عكس الماسوشية أو المازوخية نسبة إلى الروائى النمساوى زاخر مازوخ وهى التلذذ بتلقى التعذيب من الطرف الآخر .

ولنذكر الآن حديث فيكتور هوجو عن شخصية مارا فى رواية « ثلاثة وثمانين » .. يقول : « لا ينتمى مارا إلى الثورة الفرنسية بصفة خاصة ، إن مارا شخصية قبلية ، عميقة ورهيبة .. مارا هو الشبح القديم المخيف .. فإذا أردت أن تعرف اسمه الحقيق فَصِحْ فى الفضاء بهذه الكلمة : مارا سيجيبك رجع الصدى من أعماق اللانهاية : « البؤس » .

ثم يتحدث هوجو عن شارلوت كوردى فيقول : (ويضعون رأس شارلوت

كوردى على المقصلة ويقولون لها : مارا مات . فتقول : مارا لم يمت ضعوه فى هيكل وألقوا به فى بئر أو فى أى مكان .. فسيولد غداً .. سيولد من جديد فى الرجل الذى ليس لديه عمل ، فى المرأة التى لا تملك قوتها ، فى الفتاة التى تحترف الدعارة ، فى الطفل الذى يُحرم تعلمَ القراءة .. سيولد من جديد فى شونة بلا نار على حصير بلا غطاء ، فى البطالة فى البروليتاريا . . آه ! ليحذر المجتمع الإنسانى ؛ فمارا لن يقتل إلا إذا قتل البؤس ، وطالما ظل هناك بؤساء فستظل هناك عند الأفق سحابة تتحول إلى شبح وشبح يتحول إلى مارا !)

نعم : سيولد غداً من جديد .. مارا المتعطش للدماء والقتل ، مارا الذى سيعيد للإنسان حريته وكرامته .

وقد اختلف المؤرخون حول شخصية مارا : حللها كل منهم برؤية خاصة ومن زاوية مختلفة : فميشوليه يرى أنه (أصبح إنساناً) ، وجوريس يحار بين (السخط عليه والإعجاب به) ، وماثيس (يحترمه ويقدره ولكنه قليل التحمس له) ، وجيرار والتريراه (شخصية رهيبة) ، وألبير سادول يجرده من (العاطفة) ويرى أن (قوته تنبع من ذاته وليس من الخارج) ، ولوسيان شيلر (يحبه ولكنه يحب فيه أكثر ما يحب مارا المفكر) ، أما جان ماسان فهو الوحيد الذى لم تخف عليه حقيقة أن مارا (صديق الشعب) .

ولقد كان ماسان بمثابة المحامى البارع الذى ينتهى من دفاعه بإقناع القضاء .. ولقد اقتنع القاضى العادل بيتر مايس بأن مارا (صديق الشعب) ، وبأنه نموذج للمفكر (الحر) .

المفكر الحر ؛ لأن مذابح سبتمبر الشهيرة لا تزال تؤرق المؤرخين الأحرار الذين يكرهون الدماء ، ولكنهم تعلموا فى مدرسة الحرية أن البراءة لا تحكم ، وأن انتفاضة الشعب مقدسة ، وأن الثورى الحقيقى لا بد أن يقبل أن تكون يده قذرة ،

وأن العجة لا تصنع إلا بكسر البيض ، وأن من الضرورى الفصل بين التعارض الجزئى والتعارض الكلى ! فهم يفكرون فى مدى التحكم فى الثورات بحيث تقوم دون أن تقطع رقاب كثيرة ودون أن تسيل دماء أكثر .

ولعل مشهد الأميرة لمبال وهى تقطع إلى أجزاء صغيرة هو المشهد الذى يتبقى من مذابح سبتمبر .. يحتفظ به ماسون للنهاية كوثيقة لإدانة التاريخ .. وفى مقابل هذا المشهد يضيف ماسون أيضاً مشهد الكهف الذى كان يختفى فيه مارا ، ليخرج منه غاضباً وثائراً معلناً حربه العنيفة من أجل الذين يسميهم (اللا أثرياء) .. ويحمله هؤلاء (اللا أثرياء) أو الشعب على الأعناق نحو النصر إيماناً بالغد وبالسعادة المطلقة أو إيماناً بالمطلق وحده ...

أما روبسبيير فيكتفى بالإعجاب بمارا من بعيد ، ولا يرى فيه غير قبطان شجاع فوق سفينة تغرق فى مياه المحيط .

(غير أن الحقيقة – إذا كان لابد من مجاراة هذا التشبيه الجميل أو تصحيحه – هى أنها كانت سفينة تغرق ، ولكنها كانت تغرق فى رمال الصحراء اللانهائية) .

وأما المفكرون الأحرار فلم يجدوا سلاحاً غير الكلمة :

أعلن أراجون الحِداد على المجتمع الديمقراطى وطالب بإعدام قاتلى « جوركى » .. وغرق الشاعر الرقيق بول إيلوار فى اللون الأحمر .. وصور زولا الوديع مآسى البروليتاريا . . وأطلق سارتر صرخاته المدوية السوداء . . ولكن كل هؤلاء وغيرهم لم يكشفوا إلا عن عدم القدرة ، لأنهم لا يملكون أى سلطان غير سلطان الكلمة ، ولأنهم مفكرون وحسب . على حين كان مارا مفكراً ورجل دولة ! هم مفكرون ملتزمون يطالبون بالحفاظ على مصير المجتمع .. على حين كان

هو مفكراً ملتزماً يقوم بالحفاظ على مصير المجتمع ! هم يرون بوضوح أو يعتقدون أنهم يرون بوضوح ، وغالباً ما يكون هذا صحيحاً ، لأنهم يتمتعون بالمسافة التى يفتقر إليها الساسة ، ولكنهم لا يقومون إلا على الكلمة .. عندما لا يستمع إليهم أحد يصيحون ، فإذا لم ينتبه إليهم أحد يصرخون .. هم غير مسئولين ، ولكنهم يحسون بالمسئولية ويسميهم روبسبيير « الوطنيون المتطرفون »

ولقد كان مارا هو أصرخ مثال للوطنى المتطرف أو المفكر الحر مما دفع روبسبيير إلى أن يقول : « إن قلب مارا فى السماء أما قدماه فعلى الأرض » . ذلك أن مارا لم يخض تجربة الحكم ، ولكنه اكتشف قبل أن يموت أن للكلمة قوة الحكم ، فأخذ يصيح حتى يوقظ النائمين .. فكان كالأنبياء التعسين الذين لا يستمع إليهم أحد . !

اسمعه يقول فى « مشروع إعلان حقوق الإنسان » :

« سيد مطلق لكل أفعاله هو الإنسان الذى يتصرف بحرية غير محدودة » .

فلو أن مارا توقف عند هذا الحد لما تمكن فايس يوماً من أن يكتب مسرحيته ؛ لأن مارا كان سيكون « ساد آخر » ولكن مارا – على عكس ساد – أضاف ما أسماه روسو فيما بعد « بالعقد الاجتماعى » .

إن السوط هو مصدر المتعة عند ساد على حين أن متعة مارا تتمثل فى السلاح من أجل تحرير « اللا أثرياء » .. ساد شرير بإرادته ، فى حين أن مارا شرير ولكن ضد الأشرار .. ولهذا اضطهده أعداؤه واحتقره أصدقاؤه ، وعانى من السأم والوحدة والملل .. غير أنه كان يتمتع بموهبة الرؤيا والقدرة على التبشير ، فتراءت له الحرية التى اكتشف أنها ليست إلا كلمة على ألسنة وأقلام كل الذين لا يملكون الوسيلة للتصرف بمقتضاها !

لنسمعه يقول : « أنْ تعملوا من أجل حرية الوطن عظيم جداً ، ولكن فيم

تهمكم الحرية السياسية ، أنتم الذين ما كنتم لتعرفوها أبدا ؟ اعلموا أن ليس لها قيمة إلا فى عينى المفكر الذى يريد تعليم الناس والمواطنين الذين لايريدون سيداً على الإطلاق ، أما أنتم أيها الفقراء « اللاأثرياء » فلن يكون لديكم الوقت للتفكير فيها ! إن الحرية لم تصنع من أجلكم ! » .

وهو بهذا يريد ألايعطى أحد الحرية لأن الحرية للجميع ، ولأنها تكون ولاتمنح !

فماذا حدث حتى تولد الثورة من الإمبراطورية ، والشجاعة من الخضوع ، والحرية من الديكتاتورية ؟

إن فكرة فايس فى أن ينشئ حواراً بين الإرادة والعقل وبأن يضع (الأنا) المطلقة أو ساد فى مواجهة (النحن) المطلقة أو مارا على الرغم من أنهما يصدران عن المبدأ نفسه لاشك فكرة رائعة . . ولا شك أيضاً أنها معادلة (مارا – ساد) حيث يمثلان طرفى النقيض وحيث ينفرد مارا بأن يكون خصماً للثورة ثم يصبح بعد ذلك « بطل الثورة » . . ليست ثورة ١٧٨٩ ، ولكن ثورة ١٩١٧ . . فعبقرية المؤلف تتمثل فى صياغته العصرية للمضمون التاريخى . . ولذلك لا يقدم حلاً لمعادلته الصعبة مكتفياً بتمجيد نابليون فى ختام المسرحية :

إننا فوق هذا نعتقلهم ، فلم نعد مقيدين وشرف الدولة قد أنقذ إلى الأبد على حين أن السياسة لم تعد فى حاجة إلى نقاش ، ذلك أن الرجل العظيم هنا ليرشدنا ويقودنا وينقذ الفقراء ، وأيضاً ينقذ المرضى ، إنه هو وحده الذى يستحق منا الشكر ، هو إمبراطورنا العظيم : نابليون الذى وضع نهاية عظيمة للثورة !

يقول بيتر فايس : «منذ طفولتى وبطلى المفضل هو مارا . . لقد اكتشفت نظريته السياسية من خلال آرائه التى تتميز بالمعاصرة . . لكن شخصية مارا لم تكن تكفى صنع دراما . . كانت تحتاج إلى نقيض لها . . هذا النقيض وجدته فى

شخصية ساد : ذلك أن ساد كان ثوريًا ، ولكن على طريقته الخاصة ، تلك الطريقة التى نسميها اليوم « بالقوة الثالثة » . . كان مارا يقول : « أنا الثورة » ، لكنى جعلته فقط « صوت الثورة » . . وكان ساد يهاجم مجتمع عصره بحيث أصبح من الصعب عليه أن يعيش فيه بعد ذلك . . لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبها حكم على مجتمعه بالإعدام . .

انطلق الاثنان إذن من مصدر واحد ، ولكنهما وصلا إلى نتيجتين مختلفتين أو متتابعتين . . ساد : مهد الطريق ، ومارا : مشى فيه حتى النهاية .

ولكن بماذا يجيب بريخت إذا ماسئل عن « الأم شجاعة » عندما علمت أن الحرب لم تضع أوزارها وأنها فقدت كل ماتملكه ، وفوق هذا فقدت أطفالها . . هل تغيرت فى النهاية ؟

كتبت المسرحية سنه ١٩٣٨ ، وكان بريخت يشهد بداية حرب لم يكن يتوقع أن الناس سيتعلمون منها دروساً ، لأنهم حتماً هالكون . . ولذلك لم تخرج الأم الشجاعة بأى درس . . وعزاء المؤلف كان فى أن الجمهور وحده هو القادر على الخروج بكل الدروس بعد مشاهدته لها .

أما بيتر فايس الوريث الشرعى المتطور لمسرح بريخت الملحمى فقد صنع من «مارا – ساد» مسرحية سيكودرامية من الدرجة الأولى . . طبق فيها طريقة « المسرح فى المسرح » التى استحدثها بيراندللوحيث لايمكن الواقع أن « يسعف » الخيال أو أن ينقذه ، وحيث الفاصل دقيق كخيط رفيع بين العقل والجنون . . وماأضافه فايس بعد ذلك هو أنه جعل للبنتوميم أو التمثيل الصامت مكاناً لايقل عن الحوار ، وللحركة شأناً لايقل عن الأفكار . . وبهذا كسر الحواجز وواصل السير حتى النهاية . . نهاية الفن المسرحى .

ولعلّ هذا الشكل هو أنسب الأشكال بالنسبة لهذا المضمون . . فمارا يؤمن

بالثورة التى لا يؤمن بها ساد على حين أن الـ (سادو – ماراتيزم) لا وجود لها على الإطلاق . . فإما مارا وإما ساد أو العدم !

ولذلك صب فايس مادته التاريخية فى وعاء كوميدى . . فوسط الأزمة المفعمة تنطلق الضحكات وإن كانت ضحكات محمومة ويائسة . .

ولهذا يمكن القول بأن المؤلف قد ترك نصف العمل ليضيفه المخرج : فالنص ليس نصاً كاملاً قائماً بذاته كالحواجز لجونيه مثلاً حيث تسود رؤية الكاتب العرض المسرحى كله لا أن تكون بمثابة العظام التى يكسوها لحم الممثلين على خشبة المسرح ، وتدب فيها روح المخرج . . فالحواجز تستمد قيمتها من النص فى حين تكتسب « مارا – ساد » قيمتها على المسرح .

فكيف تلقى المخرجان الإنجليزى والفرنسى نص فايس ، وكيف عالجاه ؟

إن البورترية التى رسمها المصور دافيد لمارا ، وتغطى الآن جزءا من جدران متحف بروكسل ، وقد تدلت يده اليمنى وهى تمسك بالقلم يكسوها ضوء شاحب – هى التى أوحت إلى المخرج الإنجليزى الفنان بيتر بروك بالطريقة البارعة التى استخدمها فى إخراج المسرحية على مسرح « الأولد فيك » ، طريقة التعبير بالضوء كما عبر دافيد باللون . . فجاءت طريقته أروع من تلك التى سلكها المخرج الفرنسى الفنان أيضاً : جون تاسو . . كما أن الممثل الإنجليزى العظيم كليث ريفال – فى دور مارا – قد انتزع الإعجاب أكثر مما انتزعه الممثل الفرنسى العظيم أيضاً ميشيل فيتولد فى الدور نفسه على مسرح « سارة – برنار » !

يقول « بيتربروك »

« إن مسرح فايس يكتسب أهمية من كونه ينشئ علاقة جديدة بين اتجاهين خطيرين : مسرح بريخت ومسرح أرتو . . وهو لا يلجأ إلى إظهار تعارضهما ، ولكنه يعايش بينهما ويخرج بشىء جديد ورائع . . غير أن مسرح فايس مع الأسف تمتد

جذوره فى الواقعية على حين يجب علينا اليوم أن نختار بين مسرح التفاؤل فى الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى وبين مسرح القيمة الأدبية فى فرنسا وإنجلترا . . »

أماجان تاسو فيقول :

« لقد قيل كلام كثير فى المسرحية دون معرفة حقيقية بها . . ولا أعرف أين تكمن « اللاأخلاقية » التى يقولون بها فى المسرحية . . إن ما نخرج به منها يتمثل فى صعوبة الاختيار بين النقيضين ، فمارا إنسان ممزق ومريض . . إنسان يتعذب ، وساد يحمل فى دخيلته شيئاً من مارا . .

لقد اتفق الجميع – النقاد والجمهور – على أن « اضطهاد ومقتل جون – بول مارا يقدمه فريق مصحة شاترتون المسرحى بإدارة مسيو دوساد » أو « مارا – ساد » لبيترفايس مسرحية « جريئة ومثيرة ورائعة » !

كاتب ياسين . . هذا الجزائرى !

بدأ كاتب ياسين طريقاً صعباً مشى فيه حتى النهاية : ذلك أن مسرحه لم ينل التقدير الذى يستحقه ، فقد كتب ثلاث مسرحيات باللغة الفرنسية لم تقدم له واحدة منها فى فرنسا ولا فى غيرها من البلاد – حتى بلده – باستثناء مسرحيته « الجثة المحاصرة » التى قدمها المخرج الفرنسى جان – مارى سيرو فى بروكسل سنة ١٩٥٨ ، ثم عاد وقدمها على مسرح ريكامييه بباريس سنه ١٩٦٣ ولكن لليلة واحدة فقط .

قدمت « الجثة المحاصرة » لليلة واحدة فى باريس على الرغم من أنها تحتوى – سواء اعترف الفرنسيون أو لم يعترفوا – على رؤية فنية واضحة لكاتب مسرحى متمكن ، كما قال عنها جاك لومارشون الناقد الدرامى الراحل « للفيجاروليتيرير » . . وعلى الرغم من أن هذه المسرحية ترتبط بأشياء كثيرة وغريبة

تستحق الالتفات . . فصاحبها لم يكن قد بلغ العشرين من عمره عندما كتبها . . وصاحبها جزائرى يكتب باللغة الفرنسية ويقول الشعر بها . . وهو فى نثره وشعره لايقل كفاءة وشفافية عن أى كاتب أو شاعر فرنسى كبير – كل هذا كان من شأنه أن يسترعى إليه الأنظار فى فرنسا استرعاء فنياً وأدبياً ويسترعى إليه أنظار الذين كانوا يناصرون الجزائر وقضية الجزائر فى جميع أنحاء العالم استرعاء إنسانياً ووطنياً .

فإذا كانت فرنسا قد تناسته لما يتضمنه مسرحه من هجوم عنيف . . فلاشك أنها كانت تحس بعدالة هجومه وتقدره . . فهاهى ذى تقدم له اعتذاراً فنياً رقيقاً ، وتفتح له أبواب مسرحها القومى حيث قدمت مسرحيته «الأسلاف يتميزون غضباً» من إخراج جان – مارى سيرو الفنان المتحمس لفن كاتب ياسين .

فماذا قدمت له الجزائر؟ وماذا قدم له الوطن العربى ؟

ولكن من كاتب ياسين ؟ !

هو المواطن الجزائرى الثائر الذى ولد يوم ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بالقرب من مدينة قسنطينة ، أدخله أبوه ، وكان محامياً «كتاب القرية» ليتعلم اللغة العربية ويحفظ القرآن ، ولكنه سرعان مانقله إلى المدرسة الفرنسية التى ظل بها حتى عامه الخامس عشر ، وقامت مظاهرات ٨ من مايو سنه ١٩٤٥ الشهيرة ضد الاستعمار الفرنسى ، فاشترك فيها كاتب ياسين ، ولكنه اعتقل وفصل من المدرسة . . قالوا له : ستقتل عند الفجر ، لكى يخون وطنه ، ولكنه فضل أن يموت ؟ ومع ذلك لم يقتلوه ، واكتفوا بإدخاله السجن .

وفى السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة . . ولكنّ شيئين رائعين تأصلا فى نفسه بعد أن خرج من السجن هما الشعر والثورة :

أما الشعر فقد مارسه فى ديوانين ظهر الأول وهو فى السابعة عشرة من عمره

(عام ١٩٤٦) بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر هارب من بون التقى هو وكاتب ياسين فى إحدى الحانات ، ولكن المكتبات فى باريس رفضت أن تعرض الديوان وإن عرضت الديوان الآخر بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » .

قال عنه جبرييل مارسيل ناقد « النوفيل ليتيرير » : إن (كاتب ياسين) يعد اليوم أصدق وأعمق شعراء شمالى أفريقيا ، فهو شاعر أولاً وآخراً . . شاعر حتى فى مسرحه حتى فى مقالاته الأدبية والسياسية . . إنه يردد أصداء بريخت وأراجون وبول ايلوار ترديداً فيه عمق الفن وأصالة الفنان .

وأما الثورة فقد مارسها كاتب ياسين عامى ١٩٤٦ و ١٩٤٧ مناضلاً من أجل وطنه . . ومع ذلك زار باريس لأول مرة سنة ١٩٤٧ ثم عاد إلى الجزائر ليعمل بجريدة « الجزائر الجمهورية » حتى عام ١٩٥٠ ، وهو العام الذى مات فيه والده ، وسافر فيه مرة أخرى إلى باريس . . ونشبت حرب التحرير من جديد ، فغادر فرنسا إلى إيطاليا ، وإلى تونس ، وإلى هامبورج وإلى إيطاليا وإلى يوغوسلافيا وإلى ألمانيا وإلى بلجيكا وإلى إيطاليا وإلى فلورنسا ثم إلى باريس حيث يعيش حتى الآن .

ومارس الثورة أيضاً فى أعماله المسرحية : الجثة المحاصرة (١٩٥٥) ودائرة الانتقام (١٩٥٩) والأسلاف يتميزون غضباً ، التى بدأ كتابتها سنه ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ وتعرض حالياً فى باريس .

ولم يكتب كاتب ياسين غير رواية واحدة سنه ١٩٥٦ وهى رواية « نجمة » التى وجد النقاد فيها أصداء لفوكنر ، كما استقبلوها استقبالاً حماسياً باعتبارها حدثاً أدبياً غير عادى .

وفى حديث له قال كاتب ياسين : أتكلم العربية وأكتب بالفرنسية . حتى عامى الخامس عشر كنت أعيش فى الكتب . . أما الشعب فكنت ألاقيه فى الطريق دون أن أراه ! فى عامى الخامس عشر دخلت السجن ، أما السجن فهو « مكان

مشترك » . . فيه عرفت وفهمت ! أنا جزائرى ولكنى عبرت بالفرنسية . . كان لابد من تعريف الفرنسيين بأنفسنا ! أنا مبهور بالشعر ، مبهور به فقط إلى أن أستطيع أن أكون مناضلاً . . إن الجزائر تمثل فراغاً واسعاً ، وتمثل حقبة طويلة بلا ماض ! من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحاً للإرادة ، أضع فيه يدى على كل الجروح ! لوكنت حراً من كل واجب لماكتبت غير الشعر . . فأنا أعتقد أن التأثير فى القارئ أعمق من التأثير فى المشاهد . . ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع ولابد فى الوقت نفسه من التأثير فى أكبر عدد من الناس ، ولكن يجب حفظ التوازن حتى لانقع فى السطحية أو فى التجريد . »

حقًّا ، فإن مسرحية «الأسلاف يتميزون غضباً» تؤكد أن الكاتب أى كاتب يمكنه أن يكون ثورياً وهو يكتب باللغة الفرنسية أو بأى لغة أجنبية أخرى .

فما الذى يقوله « الأسلاف ؟

« أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدى الذى يصدم الجزائر إذا ماالتفتت إلى ماضيها . . إن حرب المائة والثلاثين عاماً حرب (المليون شهيد) ، هى التى منحت الجزائر الحياة التى تحياها اليوم » .

بهذه العبارة الرمزية الموحية يقدم كاتب ياسين مسرحيته .

والمسرحية تدور أحداثها فى الجزائر منذ عشرين عاماً . . تدور حول الأخضر ، زوج نجمة الذى يخرج من السجن مصاباً بالجنون من أثر التعذيب . . وتحاول نجمة أن تعالجه بمايشبه « الزار » ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه ، فتصاب نجمة بالجنون هى الأخرى . . ولكنه جنون غريب هذه المرة . . ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » . .

قالت الساتريبوليه الروائية الراحلة .

« إن نجمة فى الحقيقة هى الجزائر الخالدة ، الجزائر التى أدمتها جراح الحرب فهى رمز للجزائر الأم التى تحب وتكره فى الوقت نفسه . وهى عندما تواجه ماضيها إنما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم فى حوار عنيف . . أما عندما تصاب بالجنون فهى تصاب به من فرط الحسرة كما يصاب به الأخضر من فرط العذاب ، مما يدعو طاهراً والده بالتبنى إلى قتله رحمة به !

ولكن نجمة تنضم إلى جيش التحرير مع زميلاتها المجاهدات . . ويأخذ الحب مجراه وسط المعركة . . فهو يسيل كالدماء وسط الجرحى والموتى : فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة . . ولكن الأمر ينتهى بأن يقتل مصطفى حسناً وتموت نجمة .

إنه الموضوع نفسه الجزائر . . والشخصيات نفسها : نجمة والأخضر ومصطفى . . والحدث نفسه حرب التحرير . . والنتيجة نفسها : البحث عن الخلاص . . وهو أخيراً الخط الفكرى والدرامى الذى تسير فيه مسرحية « الجثة المحاصرة » . . فالمسرحيتان تطلقان صوت الجزائر الجريح . . الجزائر التى مزقت الحرب جسدها ، ولكنها لم تمزق شيئا من روحها !

ويقول الشاعر الكبير لوى أراجون :

« إن ماينشده كاتب ياسين دائماً من وراء أعماله هو الكشف عن الحقيقة الحية المعاشة والضاربة فى أعماقه ، تلك الحقيقة التى تعبر عن مولد شعب ميلاداً جديداً بعد أن أدى ضريبة الوجود والحرية . . وهو لذلك لا يكتفى بتصوير الحرب وتجسيد عذاباتها ، ولكنه يعلن كراهيته لها وثورته عليها .

وفى هذا يقول « كاتب ياسين » لابد من إشعال الثورة !

هذه الثورة الخالدة هى التى يحملها كاتب ياسين على عاتقه ، إنها تفرض

شكلها حتى على الأنشودة بحيث تخضع لها «قوانين التطور الدرامى» . . وبحيث تعطى صورة لثورة عظيمة تسيرها حركة التاريخ أو تاريخ أمة جند شعبها للألم . . ولكنه جند نفسه للبحث الدائم عن مكانه تحت الشمس وفوق خريطة الحياة !

ويردد الكورس فى مسرحية «الأسلاف يتميزون غضباً» هذا النداء الصارخ : «إلى الميدان ، إلى الميدان ، إلى الميدان . . فقريباً لن يجد الأحياء أين ينامون ؟ ! » .

ويدور هذا المشهد :

كبلوت (سيد المطر) : كيف حال القبيلة ؟

الأخضر : سيئ !

مصطفى : سيئ للغاية .

كبلوت : ماذا يحدث ؟ ألم أترك لكم أرضاً ؟

الأخضر : الأرض ؟ . .

مصطفى : لم تعد لنا !

الأخضر : بيعت وتباع من جديد ! . .

وجه سجين : مملوءة بالأعشاب الضارة !

كبلوت : ماذا صنعتم بها ؟

مصطفى : سجون .

وجه السجين : زنزانات .

كبلوت : وماذا أيضاً ؟

وجه السجين : أناشيد وطنية .

إن شخصيات هذه المسرحية إنما هى فى الحقيقة مزيج من الواقع والرمز . . فنجمة إنما هى دائماً نجمة فى « الجثة المحاصرة » وفى « دائرة الانتقام » . . إنها رمز

الثورة والثأر الخالدين .

والمسرحية عنيفة ومؤثرة ، وهى برغم هذا كله جميلة ورائعة . . تكشف عن ثقافة فرنسية عالية ومعرفة كاملة بتاريخ الجزائر الوطن . . أى أنها تكشف عن الجانب المعاصر في فن الكاتب فى الوقت الذى تكشف فيه عن الجانب الأصيل فى فكره .

إن « الأسلاف يتميزون غضباً » مسرحية شاعرية أيضاً : فاللغة فيها مباشرة بلا غموض . . ليست جارحة ، ولكنها تكشف فقط عن الجراح . . وتكشف عن نضال الأجيال الذى تركز خلال السنوات العشرين الأخيرة فى الجزائر ، هذا النضال الذى كان هو وحده الحدث الكبير : فالآباء والأجداد نسوا ماضيهم نتيجة لانغماسهم فى الوضع الجديد ، لذلك طالت فترة الصمت . . زادت عن مائة عام ، أما الأجيال الشابة فلم تقبل ماقبله الآباء ، ولم ترض بما رضى عنه الأجداد ، فهبوا جميعاً هبة واحدة ، هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية ؛ بل كانت كذلك بالفعل . استشهد مليون جزائرى ، استشهدوا بغير يأس وقتلوا بغير موت ! فالأمل كانوا قد علقوه على النبات الجديد الذى ولد فى الدماء ونما بالعطش ، وتربى على الجوع فرأى النور ثأراً وعرف الدفء انتقاماً ووجد خلاصه فى الحرية والثورة .

أما العرض الذى قدمه جان – مارى سيرو على خشبة الصالة الصغيرة الجديدة الملحقة بالمسرح القومى الشعبى بباريس فقد أجمع النقاد فى فرنسا على أنه « عرض شائق ورشيق يكشف عن شاعرية كاتب ياسين بقدر مايكشف عن شفافيته الدرامية » ؛ كما أجمع النقاد أيضاً على أن « الممثلين بقيادة سيرو قد تفوقوا كثيراً على المستوى الذى قدموا به « الجثة المحاصرة » من قبل وإن قد كان ذلك لليلة واحدة » .

ناتالى ساروت . . هذه الروسية !

بعد أن اتجه آلان روب - جرييه كبير كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا إلى السينما ، تتجه ناتالى ساروت كبيرة كتاب هذه الموجة الجديدة فى الرواية إلى المسرح .

وبهذا يتخذ قطبا التجربة من الرواية قاعدة ينطلقان منها نحو آفاق جديدة :

واحد ينفذ إلى السينما التجريبية فينعشها ويثريها بكتابة سيناريوهات « العام الماضى فى ماريونباد » و « الخالدة » و « قطار أوربا السريع » كما أخرج الفيلم الثالث واشترك فى تمثيله .

وواحدة تطرق أبواب المسرح الطليعى . فتتقدم الصفوف . .وناتالى ساروت ولدت عام ١٩٠٢ فى روسيا ، وتركتها بعد عامين من مولدها إلى فرنسا ، وهى متزوجة ولها ثلاث بنات ، عملت بالمحاماة حتى عام ١٩٣٨ ثم اتجهت إلى

الأدب ، فكتبت فى السنة نفسها مجموعة قصص قصيرة جدًا هى « انفعالات » . . وهى أول طلقة فى معركة الرواية الجديدة فى فرنسا . . وبعد تسع سنوات من الصمت خرجت ساروت بأولى رواياتها « صورة مجهول » وهى الرواية التى كتب لها سارتر مقدمة طويلة يشرح فيها مفهوم « الرواية الجديدة » ويطلق عليها لأول مرة تسمية « ضد الرواية » . . ثم كتبت ساروت رواية « مارتيرو » (٥٣) و « الكوكب السيار » (٥٩) و « الفاكهة الذهبية » (٦٣) ، كما كتبت مجموعة مقالات معروفة هى « عصر الشك » سنة ١٩٦٥ .

ويمكننا أن نلحظ من خلال كتابات ساروت تأثرها الواضح بفرجينيا وولف ومارسيل بروست ، فهى تحاول جاهدة أن تمنح الحياة (للأنا) الحقيقية بإزالة الطلاء الصناعى الذى يحجب رؤيتها كما يحجب عنها الرؤية . . رؤية (الأنا) الحقيقية . . هذا الطلاء الصناعى يتمثل فى الأشكال التقليدية الزائفة والنظم القديمة البالية .

ولكى تمنح ساروت الحياة (للأنا) الحقيقية تكشف أولا عن ميكانيكية الإنسان وآليته فى أنه كثيراً مايتكلم ولايقول شيئاً وكثيراً ماينظر ولايرى ، وكثيراً ماينصت ولايسمع ، وكثيراً مايقرأ ولايفهم ، وكثيراً مايأكل ولايتذوق ، وكثيراً ما يمشى ولا يصل !

وهى بهذا تبين عدم شرعية إنسان القرن العشرين ، أو إنسان القرن العشرين غير الشرعى ، أو الإنسان فقط . . الإنسان المطلق فى مواقفه العادية وتعايشه السلمى مع الحب والكراهية فى الوقت نفسه ، ولهذا تلجأ ساروت إلى التحليل السيكولوجى العميق بعيداً عن الوصف الفسيولوجى السطحى . .

إن مايجذب ساروت هو « الموقف الدرامى » وما يشدها هو « العالم السفلى » وما يهمها هو « أصل الحياة » ، لذلك تلجأ إلى التحليل الميكروسكوبى الدقيق وتقول :

« فى رواياتى تختفى القصة ، أما الشخصية فتبدو وكأنها خداع بصرى . فأنا لا أرى بالصور ، ولا أرى بالحركة ، ولكن بالانفعالات الداخلية .

بالانفعالات الداخلية ، لأنها تنتمى إلى المدرسة « الباطنية » التى تقف على الطرف الآخر من مدرسة « النظرة » فى خط « الرواية الجديدة » الممتد . . فمدرسة « النظرة » تجعل من الشىء لا من الإنسان موضوعاً لها تحاول وصفه وتحليله بالطريقة الطبيعية المباشرة ، ورواد هذه المدرسة هم روب – جرييه وميشيل بوتور وروبير بانجيه وكلود سيمون الذين يتخذون من فلوبير قاسماً مشتركا يفيدون منه فى إقامة مدرستهم « الطبيعية الجديدة » . . أما المدرسة « الباطنية » فتتخذ من المونولوج الداخلى محوراً تدير عليه أعمالها وطابعاً تتسم به دون غيرها ، ولكنها تخالف النزعات الأخرى التى تعتمد على المونولوج الداخلى بأنها تتمادى فى الكشف عن طوايا النفس وخبايا اللاشعور دون أن تقف عند حد ، ويمثل هذا الاتجاه الى جانب ساروت صمويل بيكيت . . إلا أن ساروت تخالف بيكيت فى أنها أكثر منه إحساساً بالإنسان ، وأميل منه إلى اتخاذ الديالوج أداة للتعبير ، وأكثر منه بعداً عن التحليل ، وأشد قرباً من الحياة .

وعندما تنتقل ساروت من الرواية الجديدة الى المسرح الجديد تنقل معها كل هذه الرؤى ، ولكنها تستبدل بالكلمة الحركة وبالتعبير التشكيل وبالمونولوج الداخلى الديالوج الداخلى أيضا . .

ومن أجل الرائدة الجديدة يفتتح المخرج الكبير جان – لوى بارو صالة صغيرة جداً ملحقة بمسرح الأوديون الكبير جداً . . وبهذه الصالة تكتمل ثلاثية الأوديون المسرحية : الصالة الكبيرة ، والصالة الصغيرة ، والصالة الصغرى .

يقول بارو :

« إن الأوديون الكبير جسد على حين أن الأوديون الصغير قلب . . على المسرح

الكبير تدور معركة بالسيوف الطويلة وعلى المسرح الصغير ينشب شجار بمشارط دقيقة . . »

والصالة الصغرى الجديدة لاتتسع لأكثر من مائة متفرج ، كما أن خشبة المسرح – وهى عبارة عن مائدة عريضة مقامة على أعمدة من الحديد – لاتحتمل إعداد ديكورات كبيرة ، ولاتسمح بكثير من التغيير فى المناظر . فليس لها كواليس ولايحجبها عن المتفرجين ستار غليظ ولاحتى ستار خفيف . . إن المكان باختصار شديد إنما هو فى الحقيقة « مسرح جيب صغير » . .

هذا المسرح يعد بمثابة الممر الضيق الذى يؤدى إلى الساحة الواسعة أو مسرح الجماهير العريضة . . وفيه بدأت ناتالى ساروت طريقها الجديد وفيه سارت بخطوات واثقة . .

وليس معنى هذا أن الكاتبة أوكتاب الطليعة هم الذين يغيرون أسلوبهم فى المسرح بحيث يصلح للجماهير العامة ، ولكن الجماهير هى التى تتدرب على مواجهة المسرح ، وتتهيأ لقبوله . . ومما لاشك فيه أن مسرح « اللامعقول » قد أصبح اليوم مسرحاً كلاسيكياً أو تقليديًّا ، إعتاده الجمهور . .

فماذا فى هذا المسرح الجديد ، مسرح ناتالى ساروت ؟

فيه مسرحيتان قصيرتان من ذات الفصل الواحد : الصمت والكذب كتبتهما ساروت خصيصاً لإذاعة شتوتجارت عامى ٦٣ ، ٦٤ ، وهما فى الحقيقة نصان وليسا مسرحيتين . . نصان من نوع « الأسود فوق الأبيض » لبريس باران و« المحادثة » لكلود موررياك وبعض الأعمال القصيرة لجان تارديو . .

وفيه تقول ساروت :

« إن شخصياتى لايرى بعضها الآخر إلا فى الوقت الذى تواجه فيه أزمة مشتركة وصراعاً واحداً . . ومشاعرها دائما ماتكون وليدة لم تصل بعد إلى منطقة الوعى

حيث تتجمد دائما ، لذا فهى تحتاج إلى حوار غير واقعى بكلمات واقعية . . »

أما « الصمت » فيبدأ بمقدم فتى صغير يحكى فى شىء من الصدق عن رحلة قام بها فى بلد من البلاد البعيدة . . يتفاعل هو والجميع إلا شخصاً واحداً يظل صامتاً . . هذا الشخص هو جان – بيير الذى يضحك ضحكة عريضة على حديث الفتى ثم لايلبث أن يعود إلى صمته المطبق وهو شاخص البصر بلاحراك حتى نهاية المسرحية . . فهو يجتر انفعالاته الداخلية التى يحرص كل انسان على إخفائها بحيث يصبح الصمت هو رد الفعل الطبيعى لهذه الانفعالات .

تقول صاحبة هذه الانفعالات :

« فى حياتى العادية أنا مثل كل الناس ، عندما يطبق الصمت أنزلق وأنساب . . وعندما أجلس للكتابة فإن الأمر يختلف . رحلات كشفية داخل النفس البشرية لاستخراج المشاعر ، وبحوث مركزة فى أعماق الذات الإنسانية لوصف الأحاسيس . . »

ونعود إلى ضحكة جان بيير الفريدة فنجد أنها قد انطلقت أقسى وأعنف من كل ماجاء فى حديث الفتى ، ذلك الحديث الواقعى الشاعرى فى الوقت نفسه .

ويحاول الجميع أن يدفعوا الرجل الصامت إلى الكلام ، ولكنه يعمد إلى الصمت المستبد ، فتبدأ حيرتهم ويشتد شغفهم ويتملكهم الشوق إلى معرفة شخصيته وماتمتلئ به هذه الشخصية من غرابة ، وما يختفى وراءها من أسرار ، ومايغلفها من غموض ! .

وأخيراً يسأل جان – بيير سؤالا . . فيقطع صمته ويهدئ ثائرة الجميع . . إنها لحظة مغلقة تنفتح لفترة قصيرة ثم تعود إلى الانغلاق أكثر من ذى قبل . .

وهكذا نجد أن الصمت كثيراً مايكون أجدى من الكلام !

والكلام هو وسيلة « الكذب » . . وعلى الرغم من هذا فإن شخصيات

« الكذب » تشبه إلى حد بعيد شخصيات « الصمت » . فالجميع أناس اعتادوا أن يتكلموا ولكن دون أن يقولوا شيئاً . . وهم إذا تكلموا فقدوا القدرة على التركيز وافتقروا إلى أدوات التعبير ولجئوا إلى الكذب والخداع هرباً من الحقيقة التى يعجزون عن مواجهتها أو على الأقل لا يعرفون طريقها . . إنهم أناس يبحثون عن المطلق ، ويريدون التعرف على القيم . . ولما كانت كل القيم تخفيها الأقنعة فإنهم يفشلون فيما يحاولون . . ومن هنا تنشأ أزمتهم ، أزمة الوحدة والانفصام ، ولكنهم لا يتوقفون بل يعودون مرة أخرى إلى محاولة اكتشاف المطلق رغبة فى الوصول إلى ما وراء الواقع . . لقد أصبح الواقع يدعو إلى السأم والملل ، وأصبح البحث فيه قاسياً ومؤلماً . . ولذلك فإن البحث عن حقيقة أخرى ماهو إلا هروب من الحقيقة المستحيلة . . الحقيقة التى تحرق كل رئة تتنفس وكل عين ترى وكل لسان يتكلم وكل أذن تسمع وكل عقل يفكر وكل قلب ينبض . .

والذى يكذب هنا امرأة بالغة الثراء تدعى مادلين . . وهى تدعى دائماً أنها فقيرة معدمة حتى إنها كثيراً ماتنسى نفسها وتتمادى فى كذبها وتدعى الفقر أمام أسرتها التى يعرف كل فرد فيها حق المعرفة ثراء هذه السيدة غريبة الأطوار .

ومن بين الحاضرين شخص دقيق البنية غريب الأطوار هو الآخر . . إنه بيير النقى الشريف الذى يكره الكذب ، بل ويتعذب لمجرد سماعه . . ولكى ينقذه ريمون من سموم الشك القاتلة يؤكد له أن السيدة ليست جادة فيما تقول ، كما أنها لاتبغى الكذب ولكنها « تعبث » . . تعبث رغبة فى التسلية وفى إثارة موضوع من شأنه أن يحرك سكون الجميع . .

ويهدأ بيير . . هدوء شخصيات تشيكوف الطيبة . . وهو يذكرنا شخصية الدكتور فى مسرحية « إيفانوف » . ولكن بينما كان تشيكوف يصدر أحكامه على شخصياته نجد أن ساروت تكتفى بعرض حالة شخصياتها دون الحكم عليها ، فعلى

المتلقى أن يصدر أحكامه كما يرى وكما يحلو له ، لأنه فى النهاية يحكم على نفسه . . وليس على الإنسان .

هذه العلاقة بين شخصيات ساروت وشخصيات تشيكوف تتبعها علاقة أخرى بين عالم ساروت وعالم أوسكار وايلد ، علاقة أساسها النقد الاجتماعى والسخرية الحادة فى الهدوء والمرح . .

هذان النصان الجيدان فى هذا المسرح الطليعى جداً مسرح ناتالى ساروت ، أو الجنين الذى لايزال يتكون ، قام بإخراجها جان – لوى بارو وشارك فى التمثيل مع مادلين رينووودومينيك باتوريل وجابرييل كاتان وجان – بيير جرانفال . .

لقد استطاعت المجموعة بقيادة بارو أن تعبر عن « الصمت » بالصمت ، وأن تقول « الكذب » بالكلام . . وأن تثبت فى النهاية أن الديكور والإضاءة والموسيقى والملابس الفاخرة أشياء دخيلة على المسرح الحقيقى ، أو هى على الأقل ليست شيئاً ضرورياً لقيامه ونجاحه !

وكما صبت الرواية الجديدة ثورتها على الشكل والمضمون معاً جاءت ساروت بمسرح جديد يعد فى الواقع ثورة تتعدى الشكل والمضمون جميعاً : فهو مرحلة بعد ثورة المضمون التى تتمثل فى « المسرح التعصبيرى » ، ومرحلة بعد ثورة الشكل والمضمون التى تتمثل فى « مسرح اللامعقول » ، لأنه ثورة تتعدى المسرح نفسه إلى الجمهور ، فتغير طريقته فى التلقى كما غيرت طريقة التناول : فالمتلقى فى المسرح الطبيعى بمختلف مدارسه ينفعل هو ومايدور على خشبة المسرح ، والمتلقى فى هذا المسرح الملحمى يقف موقفاً محايداً وموضوعياً مما يدور على خشبة المسرح ، أما المتلقى فى هذا المسرح الجديد فإنه لا ينفعل ولايتلقى درساً ولكنه يخوض فى أعماق نفسه قاطعاً كل صلة واعية بما يدور على خشبة المسرح بحيث تنشأ بينه وبين الأحداث علاقة غير واعية وإن كانت علاقة قوية ومتصلة على مدى العرض وامتداده . .

تلك هى نظرية المسرح الجديد الذى تبذر ناتالى ساروت بذوره كما بذرت من قبل بذور الرواية الجديدة ، أما الرواية الجديدة فقد غنمنا بحصادها الوافر . . وأما المسرح الجديد فلسنا نعرف بعد ولا يمكننا أن نتنبأ بما سيعطيه وإن كانت ملامحه تدل على أنه نبات طيب فى جوصحى قابل للنضج والنماء والعطاء .

الفصل الثالث

مسرحيات سياسية

المشهد الأول :

العار الفرنسى فى الجزائر !

كتب جان جونيه – الصعلوك اللاأخلاقى كما يسميه جبريل مارسيل والفنان القديس كما يطلق عليه سارتر والكاتب المسرحى المبدع كما هو مدون على صفحات التاريخ – كتب مسرحيته (الحواجز) عام ١٩٦١ ، ولم يجرؤ أحد على تقديمها أو تقديم أى عمل يتصل بقضية الجزائر فى هذا الوقت باستثناء مسرحية (الجثة المحاصرة) لكاتب ياسين التى لم يقدمها جان – مارى سيرو سوى ليلة واحدة فقط . . وظلت (الحواجز) سَجين جلدتى كتاب مطبوع إلى أن أفرج عنها أخيراً روجيه بلان وأطلق سراحها على مسرح الأوديون بفضل جهود بارو وإخلاصه .

والحواجز مسرحية تعالج مأساة من مآسى عصرنا . . ومع هذا فليس هدفها الحقيقى هو محتواها الواقعى وإلا أصبح العمل الفنى وثيقة تاريخية . . فدراما وكفاح شعب الجزائر كلها وسائل (قنطرية) يعدى عليها الفنان ليقول ماعنده ويكشف عن

رؤياه الخاصة بشفافية كاملة . . تلك الرؤى المتشائمة التى لايحق لإنسان أن يتبرم بها ويتنكر لها بحجة النظام والمحافظة على النظام ، فالفنان حر فى سأمه وحر فى ملله وحر فى التعبير عنهما وبأى طريقة يشاء .

إن هم جونيه الأكبر هو تصوير (الشر) ، لأنه يرى فيه القيمة الحقيقية (الوحيدة) والمؤكدة فى هذا العالم . . اسمع (خديجة) تقول وهى تحتضر : (أيها الشر ، الشر العجيب ، أنت يامن تبقى لنا عندما ينفض عنا الجميع . . أيها الشر المعجز ، أنت الذى سوف تعاوننا ، فيأيها الشر تعال وابعث فى شعبى الحياة) .

وانظر إلى (وردة) المومس السابحة فى ثياب الذهب ، وهى تقول : وهؤلاء السادة (وتقصد بهم الجنود) لم تعد لديهم القوة لمجرد رفع الثوب ولاأقل وقت لخلعه ، لذلك كان علّى أن أشق لهم فتحة من الأمام ! .

حتى (سعيد) الذى أبقى على وردة بعد زواجه من (ليلى) أكثر فتيات المدينة دمامة ؛ لأنه لايستطيع بفقره أن يتزوج فتاةً أخرى غيرها . . لقد أصبح فى نظر إخوته رمزاً للثورة . . رفض كل شىء وذهب وراء الموتى فى ذلك المكان الذى لايفصل بينه وبين الحياة غير حاجز من الورق يقضى على كل من يقترب منه . . إنه حاجز كتب عليه (ممنوع الاقتراب) .

وهكذا عمل جونيه منذ اللحظة الأولى على أن تكون هذه المسرحية عملاً شامخاً وقد نجح ، نجح معتمداً على البناء الدرامى المحكم والمستوى الفنى المرتفع فى الشكلين الداخلى والخارجى والخط المستقيم المتسق الممتد على طول العرض ؛ مما جعل كل (لوحة) تشكل على حدة – وحدةً فنية متكاملة العناصر . كل هذا بالاضافة إلى اللغة المسرحية الشاعرة التى غلفت قصيدة « الحواجز » بغلالات رقيقة شفافة من الحوار اليومى وأحاديث المثقفين .

إن مايدعو إلى الإعجاب حقاً بفن جونيه ، وخاصة أعماله الدرامية – هى تلك

التعبيرات العامية التى تكتسب صدقها من بساطتها ، وتكسب اقتناع المشاهدين من الشخصيات التى تطلقها بحيث إذا تحدثت بلغة أخرى بدت كاذبة ، وبحيث إذا استخدم هذه التعبيرات غير هذه الشخصيات انعدم التأثير وفقد الشكل الفنى كل مقوماته . . على أن استخدام اللغة البسيطة لا يعنى الركاكة ، فالبساطة فى اللغة عند جونيه سهل ممتنع ففيها من الانسجام والتوافق مافى الموسيقى من تناغم وما فى طبقات الصوت من درجات كل يؤدى وظيفته فى جماعية متفاهمة كفريق الكورال أو الأوركسترا السيمفونى أو حتى الباليه الإيقاعى .

ولكن هذه اللغة ، فى رأى جبرييل مارسيل وحده لغة بذيئة مملوءة بالقذارة معبأة بالعفن لم يظهر مثلها حتى الآن على المسرح الفرنسى .

فإذا سمعنا الناقد يعود ليقول :

« إن هذه اللغة فيها قوة ورونق لا نلاقيهما عند يونسكو وبيكيت » – وجدنا أنفسنا فى حيرة من أمر الناقد الكبير والفنان القديم جبرييل مارسيل فإذا تكلم عن العرض نفسه نجده يقول مثلاً : « إنه مذهل وعجيب ، تحت المتوسط بكثير وفوق المتوسط بكثير كذلك ، وإذا كان هناك شىء حى فى المسرحية فهو العفن وتمجيد العفن . يقول بعض الجهلاء : إنها قصة حب ، وبعض الأدعياء يقولون : إن الموضوع هو حرب الجزائر وهنا تظهر خطورة « الحواجز » ومهزلتها فى وقت واحد : فالكاتب يثير ذكريات ماض قريب بكل مافيه من قسوة وفظاعة وهلع وأخطاء ، ثم يدين الجيش الفرنسى بعد هذا إدانة كاملة ، يدينه بكل ماحدث فى الحرب ، ولكن الخطر الداهم هو عرض هذه المسرحية أمام جمهور عريض قد تتسمم مفاهيمه وتتبلبل أفكاره وخاصة الشباب منه . وكان الأجدى الاحتفاظ بها كوثيقة إدانة لموتانا ، لكل موتانا ، لضحايا المدنية الفرنسية ، للجنود والضباط الفرنسيين ، لهؤلاء الذين حاربوا بشرف وتضحية من أجل سبب يعتقدون أنه حق . لكن فرنسا

لاتهم جونيه كثيرا ، بل هى كلمة بالنسبة له خاوية بلا معنى أو هى شاهد قبر . وليس هذا هو المهم ، فأخلاقياته منعدمة تماماً وصلاحه ميئوس منه إلى الأبد ، ولكن المهم هى الحكومة التى بسماحها عرض هذه المسرحية تتحمل عبثاً كبيراً ومسئولية أعظم . فما الذى راق أندريه مالرو مثلاً فى هذا العرض ؟ هل هى وجودية سارتر وتحرره أو هى عدمية نيتشة وإلحاده ، أو هى عبثية كامو ويأسه ؟ » .

« الحواجز » نراها بأعيننا قصيدة هيكلها الجزائر فى أثناء الحرب . . الجزائر بمواطنين جزائريين وجنود فرنسيين ومومسات وبشر يسعون جميعاً إلى الموت ، لأن فيه – كما يظنون – حرية حقيقية أو حرية فقط أجدى لديهم من الوجود الذى لا يعرفون له معنى ، ولايحسون له بطعم ولايرون فيه جدوى !

التركيز إذن واقع كله على الكائنات الحية الإنسانية ، فى مواقفها وعلاقاتها ، فى غرائزها ومكتسباتها ، فى وحدتها وتكتلاتها . . هذه الكائنات فى مسرحية « الحواجز » هى الكائنات نفسها فى كل مسرحيات جونيه ، والكادر الذى تحيا فيه هو نفسه الكادر الذى تحيا فيه فى كل مسرحياته الأخرى . . فالجزائر فى أثناء الحرب هى الحجرة التى تنتظر فيها « الخادمات » عودة ربة البيت ، وهى الساحة فى « الرقابة المشددة » وهى المساحة الواسعة التى يتحرك فى داخلها « السود » .

وهكذا نجد أن مسرح جونيه يعبر عن رؤية فنية واحدة ، وهى رؤية ملحة عنده تتردد فى كل أعماله الفنية ، هذه الرؤية هى مواجهة المواقف على اختلافها بالضحك ، الضحك الذى يعلو ويهبط ، يرتفع وينخفض ، يستمر وينقطع ، ويسخر أحياناً وأحياناً يهذى وفى معظم الأحيان ينطلق من القلب صافياً صادقاً لايعكره إلا العودة إلى الأرض إلى الحقيقة والواقع . فإن كانت رحلة الأحلام والأوهام الإرادية الواعية قصيرة – فإن الضحك الممتد على طول العرض يصبح

امتدادًا لهذه الأحلام وتلك الأوهام .. هذا الضحك تعرفه المرأة العجوز عندما تصيح قائلة : « أنا الضحك لكن ليس أى ضحك ، الضحك الذى يظهر عندما يصبح كل شيء سيئاً . » .

أما لماذا تجسدت رؤى جونيه الفنية فى الضحك فلأن مسرحه هو مسرح الحياة بواقعها وحدودها . . أرض مكشوفة بلاغطاء ولاستر ، ومن هنا جاءت اللغة حية نابضة ومباشرة بلا تكلف ولازخرف ، فالنفسيات العارية بدت ملساء بلاتعرج ولا تدرج ، والمواقف المتباينة تتابعت بلاتعقد ولاتكرار .

أما العرض الذى استمر أربع ساعات متتالية فقد كان نموذجاً متميزاً ، لأنه يعد واحداً من العروض السياسية القليلة والهامة فى المسرح الفرنسى المعاصر بصفة خاصة وبصفة عامة فى المسرح العالمى المعاصر !

العار الأمريكى فى فيتنام !

إن حرب فيتنام لم تكن غير أزمة فى ضمير أمة وعجز فى قوة العالم !

مما لاجدال حوله اليوم أن جيل المفكرين فى النصف الأخير من القرن العشرين قد وضع نهاية للصراع السخيف بين مدرسة الفن للفن ومدرسة الفن للمجتمع : فدعاة الفن للفن هم هؤلاء المرفهون الذين انحسر مدهم وهاهو ذا فى سبيل الجفاف على حين أن أصحاب نظرية الفن للمجتمع هم هؤلاء المكافحون الذين يمضون فى طريقهم نحو استرداد أنفسهم واسترداد العالم .

والمفكرون الحقيقيون هم هؤلاء الذين ناصروا حرية الجزائر فى صراعها مع فرنسا . . ووقفوا مع مصر فى محنة العدوان الثلاثى الغادر . . وهم الذين صرخوا فى وجه أمريكا حتى خرجت من فيتنام أو مصحة أمراض الضمير . . فأمريكا كانت مريضة بضميرها أكثر مما كانت مريضة بعقلها . . والمرضان لاشك خطيران ،

وخاصة إذا كان المريض بهما يملك القنبلة الذرية !.

لذلك كتب الأديب الفرنسى جان جونيه مسرحية (الحواجز) يهاجم فيها فرنسا التى أفاقت وتركت الجزائر للجزائريين . . والمخرج الفرنسى جان - لوك جودار أخرج فيلم (صنع فى أمريكا) يفضح فيه سياسة أمريكا العدوانية فى المغرب باختطاف المهدى بن بركة وقتله . . والكاتبة الأمريكية بربارا جارسون كتبت مسرحية (ماكبرد) تتهم فيها الرئيس الأمريكى الأسبق جونسون بالتآمر على قتل الرئيس الأمريكى الراحل كنيدى . . والكاتب الألمانى بيترفايس كتب مسرحية (مارا - ساد) التى تدور أحداثها أيام الثورة الفرنسية ليشير بها إلى الحرب الأمريكية فى فيتنام . . والكاتب السويسرى دورينات كتب مسرحية (زيارة السيدة العجوز) التى تدور أحداثها فى ألمانيا ، ليصور بها الاستعمار الأمريكى الذى يتستر وراء المساعدات الاقتصادية .

هذه الأعمال الأدبية والفنية الملتزمة ظهرت فى النصف الأخير من القرن العشرين ، وهناك أعمال أخرى كثيرة تشكيلية وموسيقية تناولت السياسة العدوانية فى كل مكان بالهجوم والاستنكار .

أما الاحتجاجات الرسمية وغير الرسمية فأكثر . . وأما المحاكمات الرسمية وغير الرسمية فأكثر وأكثر . . وأشهر هذه المحاكمات هى تلك التى عقدها الفيلسوف البريطانى الراحل برتراند راسل وشاركه الفيلسوف الفرنسى الكبير جان - بول سارتر لمحاكمة جونسون فى حربه غير الإنسانية ضد إنسان فيتنام الطيب .

وأحدث الصرخات الفكرية التزاماً وأكثرها جرأة فى تاريخ المسرح هى تلك المسرحية التى كتبها الأديب البريطانى دونيس كانان وأخرجها المخرج البريطانى بيتربروك على مسرح الأولدفيك بلندن . المسرحية اسمها «US» أو الولايات المتحدة واسمها فى الوقت نفسه «US» أو نحن !

إن المسرحية تدين أمريكا فى حربها ضد فيتنام . . وتدين بريطانيا فى حربها ضد بور سعيد ، وفى تأييدها لسياسة أمريكا فى حرب فيتنام . . وهى أخيراً تصفية لحساب المفكرين الملتزمين مع الإنجليز والأمريكان .

يسعى بيتربروك من وراء مسرحيته إلى فضح الإنجليز كما يسعى إلى فضح الحكومة الإنجليزية . ويقول : « إن حرب فيتنام ليست إلا أزمة فى ضمير أمة وعجز فى قوة العالم . » ثم يصيح قائلاً « نحن ، نحن لا يمكننا عمل شىء من أجل فيتنام ! » .

ولكن ما قصة مسرحية « نحن أو الولايات المتحدة » ؟

بعد أن قدم بيتربروك مسرحية « مارا – ساد » أخذ يبحث عن موضوع يصلح « لمسرح التاريخ الحديث » الذى يخالف مسرح هنرى مارتان وبول كلوديل . . فكر أولاً فى مسرحية تدور أحداثها حول حرب السويس . . تملكته الفكرة ، ولكنه أرجأها إلى حين ، وأخذ يفكر فى حرب فيتنام . . وعندما عاد مع فرقته من أمريكا بعد عرض مسرحية « مارا – ساد » كان قد اتخذ قراره النهائى بتقديم مسرحية عن فيتنام ، فهو يرى أن « تاريخ أمريكا هو فيتنام . . وفيتنام هى إنجلترا . . هى الملتزمون من الإنجليز الذين يدافعون عن فيتنام معنوياً دون مساعدة فعلية . » .

ولتقديم مسرحية من هذا النوع تعالج هذا الموضوع عهد بيتربروك إلى صديقه الأديب دونيس كانان بكتابة النص ؛ كما عهد إلى كل من ميكل كوستوف وميكل ستوت صديقيه أيضا بإضافة بعض الوقائع التاريخية ثم حصل من الصحفيين العائدين من سايجون على بعض تفاصيل المعارك الحربية التى دارت هناك .

وبعد عام كامل ظهرت الصورة النهائية للمسرحية . . وفى سرية تامة استمرت البروفات ١٥ أسبوعاً وبضعة أيام ، ثم فوجئت الرقابة بنص جرىء يتهم الرئيس

جونسون وينتقد سياسة حكومة صاحبة الجلالة . . فطلبت تخفيف حدته وحذف بعض فقراته .

وقدمت المسرحية ، قدمت دون أن يسبق الافتتاح دعاية أو إعلانات أو حتى مجرد إشارة . .

وفى ليلة العرض الأولى انسحب أكثر من مائة متفرج إنجليزى بعد دقائق من بداية المسرحية وعلى وجوهم ابتسامة صفراء وضحكة بلهاء ! . وبعد يومين نشرت جريدة (التايمز) البريطانية تعليقاً بدون إمضاء عنوانه : (تفشى الغموض عندنا) تنتقد فيه مسرحية « نحن أو الولايات المتحدة » بقولها : (إن هذا العمل لا يندرج تحت أى نوع من المسرح ، وهو لهذا يبقى بعيداً عن كل نقد مصطلح عليه) .

فماذا فى مسرحية (نحن أو الولايات المتحدة) ؟

مسرحية (نحن أو الولايات المتحدة) تسير فى خط (المسرح الشامل) الذى يحتوى على كل عناصرالعرض المسرحى : الموسيقى والغناء والرقص والأداء . . وكل الأساليب المسرحية : الواقعى واللاواقعى والرمزى والشاعرى . . بجميع القوالب المسرحية : التراجيدى والكوميدى والتراجيكوميدى . .

والمسرحية فى جزأين :

يستغرق الجزء الأول ساعتين كاملتين ، ويبدأ بهذه العبارة : (أيها الأحرار المتألمون من أجل فيتنام إليكم هذه المسرحية .)

وينفرج الستار . . ينفرج عن جناح فضى لطائرة أمريكية حوله صناديق محطمة وأشياء متناثرة وأمامه شخص يحترق ، ثم يدخل عدد كبير يمثل الغزو الأمريكى الغاشم على ديان بيان فو . . .

وتتغير الستائر السوداء بستائر خضراء وصفراء ، وتتوالى الشخصيات تحت دائرة الضوء فى مركز المسرح : باوداى ، العم هو ، بيللى جراهام ، باتمان ، مدام نهو ،

قائد إنجليزى ، ضابط بحرى ، جندى من فرجينيا ، ومحاربان فيتناميان . .

يخرج الجميع وسط أغانٍ فيتنامية تنساب فى هدوء حزين أو حزن هادئ ، ويبقى شخص واحد هو صحفى أمريكى يمسك بميكرفون ويغنى :

سأهبط فوق الدلتا .

على كل شاطئ فيها .

أزحف باحثاً عن مكان آمن .

وأحرقهم جميعاً كالخبز المحمر .

فالرئيس قال لى :

يجب ألا يستمر ذلك طويلاً .

وبعد ذلك تذاع مقتطفات من خطب وبيانات عسكرية متداخلة تبين حالة فيتنام وأمريكا فى أثناء الحرب ومن خلال الحرب .

ومن جديد تتوالى الشخصيات تحت دائرة الضوء فى مركز المسرح : وايتمان ، شارلى باركر جنسبرج ، جيمس بالدوين ، أرواح موتى من فيشى وأرفانس . . .

ومرة أخرى يخرج الجميع . . ويبقى شخص واحد هو صياد يابانى يعد الناس بتدعيم السلام العالمى إذا هو تسلم مقاليد حكم العالم لمدة ٢٤ ساعة ينشر خلالها بياناً فى جريدة (التايمز) يستعرض فيه خطته من أجل تدعيم السلام .

وفجأة يدخل عدد كبير من الناس . . منهم من يرتدى قبعات خضراء ، ومنهم من يرتدى ملابس من الورق الأبيض ، ومنهم من يمسك بالسلاح . . ويتم الالتحام بينهم جميعاً ، ويستمر الصراع إلى أن يسقط الغزاة كما تسقط الأبرياء . . ثم ينتهى القتال ، ويهدأ الضجيج ، وتصدر أنات ضحايا الحرب من الجانبين .

ويسدل ستار الجزء الأول أو « US » (الولايات المتحدة) ويرتفع الستار عن الجزء الثانى أو « US » (نحن - إنجلترا) .

رجل يسمى مستر «كل – العالم» يتحدث إلى فتاة إنجليزية حرة ، ساحرة ودافئة ، كريمة ورحيمة وعلى سجيتها . . تشيح بوجهها على الرجل وتقول فى عصبية : «سأعطى المعارضة صوتى فلدى أفكار تقدمية عن الجنس البشرى . . إنى مثقفة وحاصلة على شهادة جامعية . . وأحاول بالرغم منى ألا أشترى برتقالاً من جنوب أفريقيا . . ولكن ماذا تعتقدون أنى فاعلة غداً غير الشىء الذى أفعله نفسه اليوم ؟» .

ويظل الرجل واقفاً مكتوف اليدين شاخص البصر دون أن يبدى أى حراك . . فيجن جنون الفتاة وتقول بهستيريا محمومة :

« أريد أن أرى هذه الحرب تمتد حتى هنا . . فأنا أحب أن أوضع فى التجربة . . وأحب أن أرى السيدات الإنجليزيات الراقيات فى أثناء هذه الحرب وهن يتقيأن من الرعب ويهرعن من الخوف ! » .

وتسقط الفتاة الإنجليزية التقدمية أمام «كل – العالم» ويدخل شخص يرتدى قفازين سوداوين يحمل صندوقاً ، وبعد أن يفتحه تخرج منه كمية هائلة من الفراشات .. ويطلقها فى الصالة . . ويحتفظ بفراشة واحدة . . وفى هدوء بارد يحرق الفراشة بنار ولاعته وهو يقول : «نحن ، نحن لا يمكننا عمل شىء من أجل فيتنام ! » . . وينتظر حتى يترك المتفرجون مقاعدهم ويغادرون الصالة .

ولكن لماذا تطلق الفراشات فى نهاية المسرحية ؟

ربما لأن المسرحية توازن بين الموت والحب فيما وراء الصورة الأساسية المتكررة . . صورة الحريق أو الاحتراق فالفراشة التى تحترق فى النهاية تذكرنا الرجل الذى يحترق فى البداية . . وتذكرنا أيضاً احتراق الرهبان البوذيين فى فيتنام . أما الرجل فمن فيتنام يحرقه الأمريكان بنيران مدافعهم ، وأما الفراشة فهى

فيتنام التى يحرقها نفسها الإنجليز ، على برودهم بنيران تأييدهم لهذه الحرب غير العادلة .

والفتاة المرهفة تمثل الصفوة المثقفة من الأحرار التقدميين الذين يأملون تأييد العالم على حين أن . . «كل – العالم» يقف مكتوف اليدين بلاحراك .

إن المسرحية مملوءة بالتناقضات والمتناقضات ؛ كما هى حال الحرب . . ولكن هذه المسرحية تقطع شوطاً بعيداً فى هذا النوع من المسرح الوليد أو «المسرح الشامل» من حيث الشكل و «مسرح التاريخ الحديث» من حيث المضمون .

إن مسرحية (نحن أو الولايات المتحدة) تعرض المواقف ولا تبين الدوافع ، وتسأل كالفلاسفة ولاتجيب ،بل لاتنتظر حتى الإجابة . . ولكنها تضع الصين فى مواجهة أمريكا بدون تلميح أو تورية . . وتكون النتيجة بطبيعة الحال وكما يشهد التاريخ إدانة أمريكا ، إدانتها فى حربها الغادرة ضد شعب فيتنام .

وهكذا تحقق (نحن أو الولايات المتحدة) فى المسرح ما حققته «الأرض الخراب» لإليوت فى الشعر ، وماحققته أعمال دوس باسوس فى الرواية .

المسرحية رائعة . . وهى حدث هام فى تاريخ المسرح كما هى حدث هائل فى فن المسرح .

أما على مستوى «التاريخ الاجتماعى» فهى تعد أكبر فضيحة صارخة للضمير الإنجليزى . .

إن مسرحية «نحن أو الولايات المتحدة» التى تتخلى عن الخلود الفنى ، نتيجة لكل هذا الاستغراق فى جزئيات العصر تعد اليوم عملاً فكرياً غير عادى . . عملاً ملتزماً يستمد خلوده من عصريته ، ومن تعبيره عن أحداث العصر .

وكم يحتاج كل عصر على حدة إلى مفكر معاصر ملتزم يقدم مثل مسرحية «نحن أو الولايات المتحدة» أو العار الأمريكى فى فيتنام !

المشهد الثالث :

العار الصهيونى فى أمريكا !

« ماكبيرد » مسرحية جريئة وخطيرة معاً . . مسرحية تتهم الرئيس الأمريكى الأسبق ليندون بيرد جونسون – ومن ورائه الصهيونية – بالتآمر على قتل الرئيس الأمريكى الراحل جون فيتز جيرالد كنيدى . .

والمسرحية كتبتها سيدة أمريكية تخصصت فى دراسة التاريخ . . هذه السيدة هى بربارا جارسون التى استمدت موضوع مسرحيتها من تاريخ المسرح أو من مسرح التاريخ .

أما تاريخ المسرح فنعنى به مسرحية « ماكبث » الشهيرة لوليم شكسبير . . وأما مسرح التاريخ فنعنى به اغتيال كنيدى وانتقال منصب الرياسة إلى نائبه جونسون .

لقد استطاعت بربارا جارسون بذكاء لماح وشفافية نافذة أن تلتقط حادث اغتيال الملك دانكان فى مسرحية شكسبير وماوراءه من ملابسات ، وتحيله إلى

حادث اغتيال الرئيس كنيدى . . ، ساعدها على ذلك التشابه الغريب بين أسماء شخصيات المسرحية وأسماء الشخصيات الواقعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى ذلك التسلسل المنطقى فى وقوع أحداث المسرحية والذى يشبه هو الآخر وإلى حد بعيد تسلسل الأحداث فى حادثة القرن العشرين ، على الرغم من فارق الزمن الكبير بين الحادثتين : فالمسرحية كتبها شكسبير سنة ١٦١٦ والمأساة الأمريكية وقعت سنة ١٩٦٣ أى بعد نحو ٣٥٠ عاماً . . إن التاريخ يعيد نفسه بحيث تتحقق نبوءة شكسبير الفنية فتقدم لنا صورة حية لمأساة الطموح . . أعنى مأساة كنيدى وجونسون معاً ! إن اغتيال كنيدى وصعود جونسون وتحدى روبرت كلها حلقات فى مأساة الطموح .

فما مأساة الطموح فى مسرحية شكسبير أولاً ؟

ليدى ماكبث لا تقنع بأن يظل زوجها قائداً تحت يدى الملك ، إنها تريد له أن يصبح هو الملك أو أن تصبح هى زوجة للملك . فتدفع ماكبث إلى قتل الملك دونكان . . وتتم الجريمة البشعة داخل قصرهما فى أثناء زيارة دونكان لهما . . وبعد مواراة القتيل بثراه وبعد أن يتوج ماكبث ملكاً تحس الملكة الجديدة أنها مسئولة عن الجرم وشريكة فيه ، فترى فى حلمها أنها ملطخة بدماء ضحيتها وأن شبح القتيل يتمادى فى مطاردتها فتموت رعباً . . أما الزوج الملك فيندفع نحو جرائم أخرى . . ولكن ماكدوف أحد النبلاء ينتقم من ماكبث بقتله ، فيضع حدًّا لجرائمه ويستعيد عرش أسرته بعد أن يتم تتويجه ملكاً شرعياً للبلاد .

ومامأساة الطموح فى مسرحية جارسون إذن ؟

ليدى ماكبيرد أو ليدى بيرد لاتقنع بأن يظل زوجها نائباً لرئيس الولايات المتحدة . . إنها تريد له أن يصبح هو الرئيس وأن تصبح هى السيدة الأولى بالبيت الأبيض . . فهى تشتعل حقداً على الرئيس جون كيندونك أو جون كنيدى . .

وتتسمم غيرة من السيدة الأولى ليدى كيندونك أو جاكلين كنيدى . . لذلك تدافع ماكبيرد (وهو الاسم المركب من أول مقطع من ماكبث – ماك – بالإضافة إلى اسم جونسون الثانى – بيرد – ويرمز الاسم المركب الجديد إلى جونسون) تدفعه إلى تدبير مؤامرة لاغتيال الرئيس كيندونك (وهو الاسم المركب من أول مقطع من كنيدى – كين – بالإضافة إلى دونك أول مقطع من دونكان ملك أسكتلندا ويرمز إلى كنيدى) .

يدعو ماكبيرد الرئيس كيندونك لزيارة ولايته تكساس . . ويقبل كيندونك الدعوة على الرغم من تحذيرات الجميع . . ويقوم بزيارته فعلاً بصحبة السيدة الأولى . . وما إن يستعرضان شوارع دالاس عاصمة الولاية فى سيارة مكشوفة ، حتى يصاب الرئيس بعيار نارى يخـر على إثره صريعاً بين أحضان زوجته . . وبعد دقائق من إعلان نبأ وفاة كيندونك رسمياً ينصب ماكبيرد نفسه رئيساً ، ويبدأ فى مباشرة مهام منصبه الجديد بإذاعة بيان على الشعب .

ويقبض على القاتل ، ولكنه سرعان مايلقى مصرعه هو الآخر ، أما روبرت وتيدى شقيقا كيندونك فيثيران الشبهات حول ماكبيرد ، وينضم إليهما أعضاء الحزب الليبرالى وعدد كبير من الأتباع والمؤيدين . . وأما الشعب فهو يريد أن يعرف الحقيقة . . يدب الخوف فى قلب ماكبيرد ويسأل السحرة الثلاثة عن المستقبل ، فيخبرونه بأن أحداً من البشر لا يمكن أن يناله بأذى أو يسلب منه العرش حتى يأتى الخشب الملتهب إلى واشنطن . . فيأمر بضرب فيت لاند وقمع كل المظاهرات المعادية له سواء فى الداخل أو فى الخارج . .

ويحرق السود أشجار الكرز فى واشنطن ، ويخسر ماكبيرد عدداً كبيراً من الأصوات ، ويدخل عليه روبرت شاهراً رمحه ، ولكن ماكبيرد يترنح ويسقط دون أن يمسه الرمح ، ويعلن روبرت النبأ معبراً عن حزنه البالغ ، ثم ينصب نفسه رئيساً

سلفاً للقائد العظيم ماكبيرد .

هذه هي الخطوط الرئيسية في مسرحية بربارا جارسون ، وهي كما نرى تصاهر بين موضوعين بعد أن تضعهما على مستوىً واحد . . . موضوع مسرحية شيكسبير وموضوع خيانة جونسون لرئيسه كنيدي والغدر به في داره ، وكذلك الصراع الدائر بين جونسون الذي اقتنص العرش وروبرت صاحب العرش الشرعي .

غير أن بربارا جارسون عندما توازي بين الموضوعين تحتفظ للمسرحية الشيكسبيرية بمحتواها في الوقت الذي تقوم فيه بإجراء إضافات تكهنية إلى الواقع المعاش تعد سابقة لأوانها بحساب المنطق ، وغير حقيقية طالما أنها لم تحدث أو لم تحدث بعد . . .

أما كيف احتفظت جارسون لمسرحية شيكسبير بمحتواها على حين حملت التاريخ مالم يحتمله فهذا مايمكننا أن نعرفه من خلال استعراض خطوط الطول في مسرحيتها ، وهو في الوقت نفسه تلك الإضافات القائمة على مسرحية شيكسبير نفسها : أي أن المسألة كانت أخذاً وعطاء أو إبدالاً وإحلالاً : إبدال الحوادث والأسماء بحوادث وأسماء أخرى وإحلال حوادث وأسماء في ظروف معينة محل ظروف أخرى قائمة !

تبدأ مسرحية « ماكبيرد » بسَحَرة مسرحية « ماكبث » الثلاثة : الساحر الأول يمثل الجيل الثائر في أمريكا ، والثاني يمثل المسلمين السود ، والأخير يمثل اليسار . . ويردد الثلاثة هذه العبارة : « القدر هو العدل ، والعدل هو القدر » .

ويتغير المنظر : مؤتمر الحزب الديمقراطي بقيادة جون الذي يقول لشقيقه :

« أنت يابوب الثاني في الخلافة ، ويليك تيد ثم الأمراء الذين لم يولدوا بعد . . . » .

وهنا يتحدث تيد إلى نفسه قائلاً :

« ياله من ترتيب محكم ! معنى ذلك أن جاك سيبقى حتى ١٩٦٠و ١٩٦٤ ، ثم

بوب فى ١٩٦٨ ، ١٩٧٢ ، ثم أنا فى ١٩٧٦ ، ١٩٨٠ ثم فى ١٩٨٤ من يمكن أن يتولى الحكم » .

ويخرج الحكام الثلاثة ، فنلاحظ أن الكاتبة قد استخدمت الأسماء الحقيقية لشخصياتها المسرحية : فجون هو جون كنيدى ، وبوب هو شقيقه روبرت الذى ينادى بهذا الاسم نفسه ، وتيدهوتيدى الذى ينادى بهذا الاسم أيضا . . ثم نلاحظ أن الكاتبة تكشف عن الخطة المرسومة التى كانت تسعى أسرة كنيدى إلى تحقيقها منذ البداية وكأنها « أسرة مالكة » فى ظل الحكم الجمهورى .

ويدخل السحرة الثلاثة من جديد فيقول أحدهم : « مر قطار يحمل قوات من الجنود إلى «فيت لاند» ، فصحت : « قف هنا » وأخذت أصيح وأنا أقفز حول الجنود : « ارجعوا ، عودوا ، وأوقفوا هذا القطار . . لماذا تحاربون من أجلهم وتموتون بلامبرر ؟ » .

ويقطع الحديث مقدم ماكبيرد الذى يحييه السحرة قائلين : « حياك الله يانائب الرئيس . . حياك الله يامن ستصبح رئيساً » فيرد « نائب الرئيس اليوم . . ثم الرئيس غداً » .

ولكن الساحر الأول يعود فيقول على غير مسمع من ماكبيرد : « غير أن كيندونك هو الذى سيترك من بعده وريثاً » . ويضـيف الثانى قوله : « وسيكون هو بدوره فذاً فى مجموعة ملوكنا . . وسيظل يتململ فى ضجر وهو ينتظر دوره » فيقول الأخير : « سينتهى الرؤساء جميعاً إلى صندوق القمامة والملوك لن يتوجوا وستكون الدنيا لنا » .

واضح أن « فيت لاند » هى « فيتنام » وواضح كذلك أن الكاتبة تستنكر هذه الحرب ويستنكرها السحرة أو الجيل الثائر والمسلمون السود واليساريون بحسب الرمز وشياطين الجان بحسب التصوير الواقعى ، ثم نلاحظ أن الكاتبة قد استدعت إلى

مسرحيتها السحرة الذين ذكرهم شيكسبير فى مسرحيته وجعلتهم يتنبئون لماكبيرد بالتنبؤات التى تنبئوا بها لماكبث ، إلا أن مسألة السحرة والنبوءة لم تحدث لجونسون بالطبع !

وتتحقق النبوءة الأولى فى مسرحية شيكسبير ومثلما حدث فى الواقع . . فيختار جون ماكبيرد ليكون نائباً له كما اختار دونكان ماكبث ليكون قائداً لقواته . . ولكن ماكبيرديشعر بأنه مغبون ومستبعد فى الوقت الذى يشعر فيه بأنه قوى وبأن ولايته جمعاء تناصره . . لذلك يدعو كيندونك إلى زيارته .

ويقوم كيندونك بزيارة دالاس وعندما يمر الركب وسط الجموع المحتشدة يقول أحدهم : كل هذا الثراء ! . فيقول ثان : كل هذا الشباب ! ويقول ثالث : كل هذه الحكمة والثقة !

وينطلق عيار نارى من الطابق السادس بإحدى العمارات ، فيخرج أحد رجال البوليس ورقة من جيبه ويقرأ : « إن الطلقة ستنطلق من هنا » ويضيف قائلاً : فلأذهب للقبض على هذا الحيوان القذر الذى قتل رئيسنا ! » .

إن هذا المشهد هو مركز الثقل فى المسرحية كلها وهو البؤرة التى تتجمع فيها كل أفكار الكاتبة . . فكلمات الشرطى تشير إلى أن الحادث ليس إلا مؤامرة مدبرة ؛ كما أنها تعد بمثابة اتهام صريح يدين جونسون بالتآمر على قتل كنيدى .

أما روبرت فيلزم الصمت ويفضل ألا يفضح الأمر طالما أن الحادث قد وقع وطالما أن جونسون سيتولى الحكم تلقائياً . . ويرى أن مصلحته فى المستقبل هى التى تملى عليه هذا الصمت .

ويسدل ستار الفصل الأول ليعود فيرتفع عن الفصل الثانى حيث يؤكد روبرت نظريته التى يطلع شقيقه عليها . . فعندما يقول تيدى : « سندينه (ويقصد جونسون) أمام العالم » ، يصيح روبرت قائلاً : « ليس من المفيد . . ليس

الآن . . فلنحارب بالعبارة البارعة حتى يمنحنا الزمن الأصدقاء ، ويمنحنا الأصدقاء سيوفهم ! » .

ويعلم ماكبيرد أن شقيق كيندونك يثيران الشبهات من حوله ، فيأمر المحقق إيرل أوف وارين بتلفيق التحقيق حتى تهدأ ثائرة الجميع ، وترتاح عقولهم وأفئدتهم . .

وتصل إلى مسامع ماكبيرد أنباء التمرد الذى يجتاح فيت لاند أو فيتنام ، فيأمر ماكنارا وزير الدفاع بقمع هذا التمرد السخيف ، وسحق كل من يتحدى الغزو الأمريكى .

وتدخل ليدى ماكبيرد مسرعة بصحبة ابنتها ، إنها مشدودة الأعصاب ومتهالكة . . تحس بالإثم وتشعر بالذنب ، وترى دماء الجريمة البشعة التى تلطخ يديها فى كل ماتقع عليه عيناها . .

ومرة أخرى يجتمع روبرت والحزبُ الليبرالى ، ولكن الاجتماع يضم فى هذه المرة أعضاء الكونجرس وأعضاء النقابات الصحفية والعمالية وزعماء اليمين المستقل واليسار والزنوج . . إن روبرت هو الرجل الذى يستطيع إذن أن يوحد أعداء الطاغية يمينيين كانوا أو يساريين !

وفى ختام هذا الفصل الثانى يقول روبرت : « لاتقتلوا قلوبكم ، ولكن اشعلوا فيها الغضب . . »

ويرتفع ستار الفصل الثالث والأخير عن مظاهرات احتجاج على سياسة ماكبيرد واستبداد حكمه . . هذا الفصل بأكمله هو الإضافة التى أضافتها المؤلفة إلى الوقائع التاريخية مستندةً على رؤيتها لمنطق التاريخ أو حتمية الأحداث . . ربما هذا ، وربما كانت هذه الإضافة هى مثالية التاريخ أو ماتوده المؤلفة أن يكون ! .

ويلتقى ماكبيرد والسحرةُ الثلاثة يسألهم عن المستقبل فيقولون له : إنه لن يسقط حتى يأتى الخشب الملتهب إلى واشنطن . . النبوءة نفسها التى تنبأ بها السحرة

لماكبث . . أما ماكبيرد وماكبث فكلاهما لا يصدق النبوءة مستنداً إلى عدم معقوليتها ، ويتمادى فى طغيانه .

ويخيل إلى ماكبيرد أن شبح كيندونك يهجم عليه ، فيصيح فيه قائلاً . تلك الكلمة التى تدينه إدانة دامغة هذه المرة : « إنك لا تستطيع أن تقول : إننى فعلتها ! » .

وبعد قليل يدخل الحارس ليعلن أن السود يحرقون أشجار الكرز فى واشنطن . . فيصرخ فيه ماكبيرد قائلاً : « إذا كان هذا النبأ كاذباً فسوف أشنقك حياً » وإذا به يرفع رمحه ويصوبه نحوه ، ولكن ماكبيرد يترنح ويسقط دون أن يمسه الرمح .

ويعلن روبرت النبأ مثلما أعلن ماكبيرد من قبل نبأ وفاة كيندونك . . النهاية نفسها والبداية نفسها أو اللعبة نفسها . . ينصب روبرت نفسه رئيساً ويسدل ستار الختام فى هذه المسرحية التى تنتمى إلى ما يسمى « بالمسرح المباشر » أو « مسرح التاريخ » مسرح « مارا – ساد » و « الحواجز » و « نحن أو الولايات المتحدة » . .

إن « ماكبيرد » هى المسرحية التى تعبر عن « الضمير الأمريكى » مثلما عبرت مسرحية « نحن أو الولايات المتحدة » عن « الضمير الإنجليزى » وكما عبرت مسرحية « الحواجز » عن « الضمير الفرنسى » فى سلسلة « مسرحيات الضمير » فى النصف الأخير من القرن العشرين أو سنوات الجيل الثائر من المفكرين الملتزمين ! .

المسيح : نجم فوق العادة !

• صرح « الخنافس الأربعة » أو « البيتلز » منذ ست سنوات كاملة بقولهم : « نحن أكثر شهرة من المسيح ! » وخيل لعلماء النفس والاجتماع وقتها أن هذا القول له دلالته ، وهو يعني في المقام الأول أن الهوة شاسعة بين الشباب والإيمان متمثلاً هنا في المسيحية . . ولم يكن هذا صحيحا على الإطلاق : فقد أثبتت الإحصائيات أن ٧٥ في المائة من الفرنسيين يؤمنون بالله ، ويعتقدون الدين ، وأن ٣٢ في المائة من هؤلاء يرون أن المسيح لا يزال حياً . ولأن المسيح بعدما يقرب من ألفي عام يظل ضرباً من السر نراه اليوم « قضية » مطروحة للمناقشة كما هو « مادة » خصبة وثرية للفنون والآداب على مستوياتها كافة .

رأيناه مادة لأشهر (اللوحات) العالمية ، وشاهدناه على شاشة السينما في أكثر من فيلم ، وقرأنا عنه في كتب ودراسات مختلفة ، وقرأناه بطلاً لكبرى روايات

كازند زاكيس . . وها نحن أولاء نقترب منه أو هو يقترب منا فى عرض مسرحى ، لتبدو صورته أمامنا أكثر تجسيداً وأكثر حياة . .

أما العرض المسرحى فهو أحدث عرض تقدمه باريس بعنوان « المسيح : نجم فوق العادة » من إنتاج « آنى فارج » الفنانة التى تألقت فى السنوات الأخيرة بعد أن قدمت مسرحيتى «شعر» أو « هير » و « أوه . . كالكاتا » . . وأما « المسيح فتراه على خشبة المسرح وقد ارتدى قميصاً ووضع على كتفه شارة من شارات السلام ، وأطلق شعره ولحيته » على حين أن الموسيقى تصدح عالية منبعثة من أسطوانة البريطانى روبير ستيجورد : « المسيح نجم فوق العادة » التى سميت المسرحية باسمها . . وقام بهذا الدور التاريخى والمعاصر معاً الفتى اليافع وغير المعروف « دانيال بيرينا » ، ومثل أمامه دور يهوذا فتى آخر اسمه « فريددالى » ، وأخرج العرض الفرنسى « بيردولانويه » أما العرض الأمريكى الذى يقدم على مسارح برودواى منذ سنوات بنجاح ساحق فقد أخرجه « توم أوهوجان » .

وتظهر جماعة من الهيبيز يعلقون لافتة فى مدخل قاعة صغيرة يتجمعون فيها كتب عليها : « تخلص من خطاياك ، فلن يتأخر المسيح فى المجىء » . . ورجل بلغ الأربعين يحس بشبابه متدفقاً بعد أن كف عن شرب الخمر ، وانخرط فى تلك الجماعة يدعو إلى الحب والسلام ويقول لكل وافد جديد : « سوف ترى ، فأنت أيضاً سوف تنقذ » . . وآخر الوافدين شاب أسود كان يعمل سائقاً ارتكب عدداً من جرائم القتل دفاعاً عن النفس أو دفاعاً عن العنصر أوفى الواقع دفاعاً عن لون بشرته ، وكان شديد الإدمان للخمر والماريجوانا ، وما إن تصحبه إحدى فتيات هذه القاعة لينضم إلى الجماعة حتى يعود إلى نفسه هادئاً راضياً وقد رفض العنف اعترافاً حاسماً بأنه ليس الطريق الصحيح نحو الخير والسلام . .

أما القاعة فتتميز بجدران سوداء زينت « بلوحات » يغلب عليها اللون الأخضر

(ولوحة) ضخمة بالألوان الوردية للمسيح (التاريخى) ومجموعة كبيرة من الفتيات والفتيان يرتدون البلوجينز ويعزفون على آلة الجيتار . . ولكنهم مع هذا ينظرون جميعاً بعيون متيقظة فيها بريق حاد وهى تريد أن تعرف أكثر مما تريد أن تقول . . ويندمج الجميع فى صلوات غنائية حيث ينشدون آيات الإنجيل بألحان مختلفة فى كل مرة وبطرق متعددة . . يرفعون أيديهم إلى السماء وهم يتمايلون مع النغم الذى يصل إلى ذروته ثم لا يلبث أن ينساب هادئاً ليغنى الجميع « المسيح طيب » يحبنا ، وسوف يجىء لينقذنا . . وما إن يحس الواحد منهم بالراحة والخلاص حتى يتجه إلى الميكروفون ، ليعلن خلاصه ، وعندما يتطهر الجميع يقف أول من وصل إلى حالة التطهر يطلب منهم أن يرددوا هذه الكلمات : « أؤمن بإله واحد . . وأتصدى للشيطان دائماً . . وأعلم أن المسيح هو المخلص الوحيد » ثم يسأل : « هل تخلصتم ؟ » فيجيب الجميع نعم ! ثم يطلقون صيحة واحدة لا تلبث أن تضيع فى عنف الموسيقى .

وفى حلقة موسعة يناقش الحاضرون عدة قضايا يبدءونها بميلاد المسيح ، وكيف جاء إلى العالم دون أن يكون له أب مثل كل البشر ؟ أما « الإنجيل » فيورد حواراً بين « مريم العذراء » و« الملاك » الذى هبط عليها يبشرها ، يقول لها : « لا تخشى شيئاً يامريم ! فقد اصطفاك الله ، وهأنتذى تحملين ، وسوف تلدين طفلاً تسميه « المسيح » يكبر يوماً ويسمى « ابن الله » وتقول مريم للملاك : « وكيف سيحدث ذلك وأنا لم أعرف رجلاً ؟ » فيجيب الملاك : « سوف يهبط فيك الروح القدس ، وسوف تستظلك القدرة الإلهية فلاشىء يستحيل على الله »

وبعد أن يفرغوا من قصة « الإنجيل » يتوجهون إلى الطب يبحثون فيه عن تفسير علمى لتلك الواقعة ، ويستندون إلى العالم البيولوجى الشهير « جان روستان » الذى نجح فى تجربة الخلق الصناعية أو عملية خلق جنين من خلال حيوانات منوية من

جانب واحد بمعنى الاعتماد على جسم المرأة ومنويات الرجل دون اجتماع يتم بينهما . . ثم تطوير التجربة بأن تحمل المرأة دون منويات الرجل . . مثلما وصف « الدوس هكسلى » عام ١٩٣٢ فى كتابه « عالم أفضل جديد » .

وهكذا تصبح المعجزة أو الأسطورة نوعاً من التقدم الطبيعى الذى تم من قبل بإرادة أعلى هى إرادة الله ، لم يكتشفها العلم بعد وإن كان قد وضع يده على بداية الطريق فى محاولات مستمرة ومتفائلة للتوصل إلى تلك الحقيقة التى حدثت بالفعل . . وعندئذ سوف يقتنع المتشككون ، وسوف يزداد المؤمنون إيمانا بغير حاجة إلى التمسك بمعقولية المعجزة .

وكما قال الفيلسوف الدينى الشهير « تيار دوشردان » : إن الإنسان هو لحظة وظاهرة قبل أى شىء آخر ، وإنه يظل ينمو ويتطور باستمرار دون أن يصل أبداً إلى درجة الكمال ، تلك الحقيقة التى تعد مفتاحاً لفهم شخص وشخصية المسيح . . فهو إنسان مثل سائر الناس ، ولد صغيراً بأعضاء صغيرة ، وأخذ يكبر وتكبر معه تلك الأعضاء . . ولن تكون صورة الإنسان غير ذلك فى يوم من الأيام . . أما أن يولد إنسان بلا أب فربما تكون تلك حقيقة علمية أخرى لم يتوصل إليها الإنسان حتى اليوم . . وكما توصل العلماء إلى ارتياد الفضاء والتنقل فى الأجواء العليا التى كانت إلى وقت قريب مجهولة وأسطورية ، وكما يحدد العلماء أن الأرض ستفنى بعد عدة ملايين من السنين نتيجة لاقتراب القمر منها ، وكما تعرف منذ الآن عدة ظواهر علمية من شأنها تدمير العالم والبشرية إذا ما وقعت كما نعرف كل هذا وكما يحدده لنا العلم بصورة دقيقة – فإن خلق إنسان بطريقة غير تلك الطريقة المعروفة أو بطريقة قريبة من تلك التى ولد بها المسيح ، يصبح أمراً وشيك الاكتشاف .

وفيما عدا تلك المناقشة الموسعة عن حقيقة مولد المسيح دينيًّا وطبيًّا أو علميًّا فإن المجتمعين فى تلك القاعة يستطردون فى مناقشات أخرى كلها تدور حول المسيح

وبصورة أكثر تحديداً ، فهم يطرحون عدداً من المسائل الجوهرية أبرزها ستة موضوعات رئيسية . .

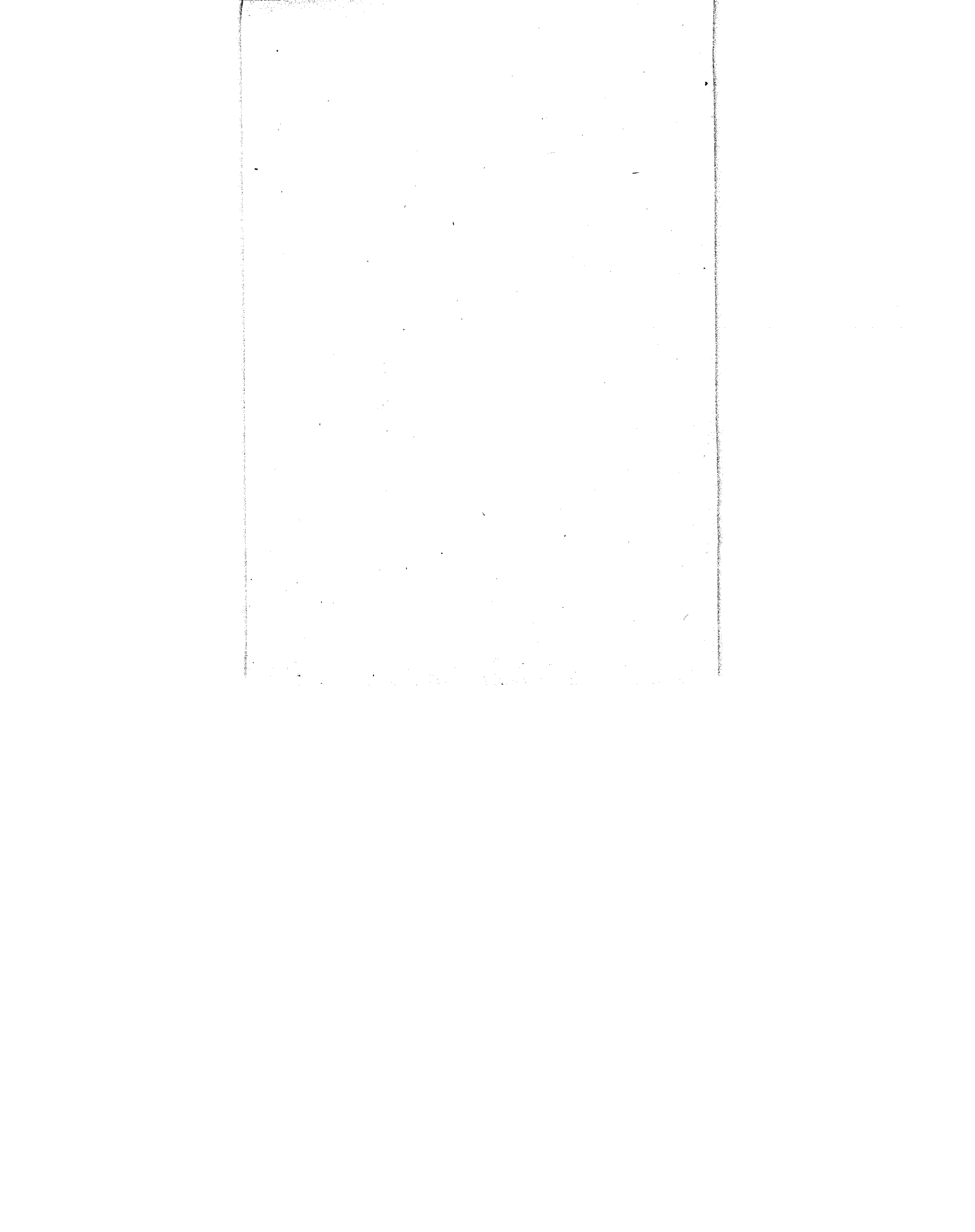
١ – هل وجد المسيح بالفعل ؟
٢ – لماذا لا يوجد فى التاريخ أثر من آثار المسيح ؟
٣ – ماالقيمة الحقيقية للنصوص التى وردت فى الأناجيل المختلفة ؟
٤ – ماذا فعل المسيح فيما بين الثانية والثلاثين ؟
٥ – إذا كان المسيح لم يترك قريته فكيف نشر دعوته ؟
٦ – لو ثبت أن المسيح لم يوجد فماذا يحدث ؟

وتجىء الإجابات مؤكدة أن المسيح وجد كما بين المؤرخ القديم « تاسيت » منذ ألفى عام فى عهد « تيبيرويس » وقضى عليه « بيلاطيس البنطى » وأن حياة المسيح العامة لم تدم أكثر من ثلاث سنوات نشر فيها دعوته ولم يلتق هو وشخصيات رسمية أو تاريخية ، لأنه كان ملتحماً بالشعب إلى أن دبرت المؤامرات حوله ، وذهب إلى الموت بإرادته رافضاً كل (التنازلات) قبل أن يصلب ، ولم يكن فى حاجة لترك قريته بفلسطين ، لأنه لم يكن فى حاجة إلى أكثر من توصيل عبارته الشهيرة إلى الناس وهى : « أحب جارك كما تحب نفسك » مستهدفاً بها فى المقام الأول هداية اليهود إلى الدين الجديد وهذا ما أكدته « الأناجيل الأربعة » على تباينها . .

أما إذا ثبت أن المسيح لم يوجد ، وهذا احتمال غريب وبعيد – كما تقول المسرحية – فإن ذلك لن يغير من الوضع شيئاً لأن الله قد أوصل رسالته إلى البشر رسالة الحب والسلام .

أما العرض المسرحى فتتخلله إلى جانب المناقشات فترات من التمثيل والموسيقى والرقص والغناء تخفف من حدة القضايا التى لم تظهر فى عمل فنى أو أدبى من قبل . . ومع هذا لم يكتف العرض بتقديم شخصية المسيح بكل أبعادها كما رأينا ،

ولكنه تطرق إلى مشاكل وقضايا معاصرة أهمها حرب فيتنام وأطفال « بيافرا » والمجازر البشرية والتفرقة العنصرية فى الولايات المتحدة والاضطهاد العنصرى فى أفريقيا ، وتلك القضايا التى أصبحت عاملاً مشتركاً فى كل العروض المسرحية الأخيرة .



الفصل الرابع

رواد العبث . . جادون

بيكيت . . ذلك المجهول !

بدأت حياة « صمويل بيكيت » فى وطنه آيرلندا عام ١٩٠٦ . . وبعد بداية حياته بعدة سنوات أخذ ينتقل من مرحلة دراسية إلى مرحلة دراسية أخرى حتى نال ليسانس الآداب الفرنسية فى سنة ١٩٢٧ ، وبعدها عين معيداً للغة الإنجليزية بمدرسة المعلمين العليا بباريس . .

وعاد إلى آيرلندا مسقط رأسه ليجد أحد (المتشردين) فى انتظاره بخنجر . . وفجأة وبلا مبرر أغمد (المتشرد) سكينه فى صدر بيكيت الذى أسعف بأعجوبة ردت إليه الحياة . . وبعد أن عاد بيكيت إلى الحياة صمم على أن يزور هذا الشرير فى سجنه ليسأله : « لماذا فعلت ذلك ؟ » ولم يتلق رداً غير هذه العبارة : « لا أدرى » . . ومن يومها أحس بيكيت بعبثية الحياة ولا « معقولية » الوجود . . . واشتعلت نيران الحرب العالمية الثانية فرجع بيكيت إلى باريس واشترك فى

المقاومة لا حبًّا فى باريس ولكن كراهية للنازية وكل ما هو معاد للحياة والإنسان . .

واتخذ بيكيت من فرنسا موطناً آخر يعيش فيه حتى الآن . . وفى هذا الوطن الآخر اشتغل زارعاً فى أحد الحقول ، ثم مترجماً لأعمال جيمس جويس ، ثم مؤلفاً تظهر مؤلفاته فى الأسواق وتمثل فى المسارح ويعيش عليها منذ عام ١٩٥٠ حتى يومنا هذا . . فبيكيت مؤلف لاعمل له غير التأليف ، وغير العناية بحديقة بيته الذى يعيش فيه مع زوجته الفرنسية « سوزان » بغير أطفال وبمعزل عن الناس وعن الأضواء وعن شهرته التى ملأت الدنيا .

وأما أعماله الروائية فقد سبقها إنتاج وافر من القصائد الشعرية التى كتبها بيكيت باللغتين الإنجليزية والفرنسية فضلاً عن مجموعة من القصص القصيرة والكتابات النقدية . . وفى سنة ١٩٣٨ كتب بيكيت أولى رواياته الطويلة « مورفى » باللغة الإنجليزية ، لكنها ظلت لعدة سنوات فى مخازن مكتبات لندن لاتباع ولا تشترى إلى أن ترجمها بيكيت بنفسه إلى الفرنسية عام ١٩٤٧ ، فوجدت طريقها إلى البيع والشراء . ثم كتب روايته الثانية « وات » التى لم تترجم من الإنجليزية إلى أية لغة أخرى . . وبعد هاتين الروايتين كتب بيكيت روايتين أخريين بالفرنسية أهملها ولم يكملها حتى الآن . . هاتان الروايتان هما « مرسييه وكامييه » و « الحب الأول » .

أما المرحلة الزمنية التى بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٠ فهى الفترة التى شهدت ثلاثية بيكيت الروائية العظيمة : « موللوى » و « مالون يموت » و « اللامسمى » .

وبعد هذه الثلاثية اتجه بيكيت كلية إلى المسرح حيث بدأ بكتابة مسرحية من ثلاثة فصول اسمها « الحرية » لم تنشر – بناء على رغبة بيكيت – حتى الآن وتدور المسرحية فى ساحة كبيرة فى باريس الساعة الثالثة بعد الظهر فى يوم من أيام الشتاء . . خلال الفصول الثلاثة يتحرك على المسرح ١٧ ممثلاً يقوم كل منهم بأداء

دور متباين . . الحدث المسرحى يدور حول شاب قرر أن ينفصل عن أسرته البورجوازية التى تسمى أسرة كراب .

تبدأ المسرحية بهذا المشهد :

مستر كراب : إذن تناولْ سيجارة . .

دكتور بيوك : شكراً

مستر كراب : شكراً بنعم أم شكراً بلا ؟

دكتور بيوك : لا أدخن .

(فترة صمت)

مدام ميك ومدام بيوك معاً : أنا . . .

مدام ميك : أوه ! عذراً ، كنت ستقولين . . .

مدام بيوك : أوه ! لا شىء . . عاودى حديثك ، أرجوك .

(فترة صمت)

. .بعدها تدخل المسرحية فى علاقات عائلية لاتهم المشاهد أو القارئ . أما فيكتور ابن أسرة كراب فلا يَتَدَخل فى شىء ولايتكلم إلى أحد وإنما يظل طوال الوقت شارداً لاعمل له غير التأمل والتفكير ، ويحاول الجميع أن يجذبوه إليهم أو يدفعوه إلى تفسيرموقفه وتبرير انطوائه ولكن دون جدوى . . حتى (خطيبته) تفشل فى أن تحرضه على الكلام . . وتنتهى المسرحية بفيكتور يقف وحده على المسرح وقد أعطى الجمهور ظهره أو بالأحرى المجتمع

وقد تحمس جان فيلار لتقديم هذه المسرحية على خشبة المسرح القومى الشعبى بباريس بعد اختصارها إلى فصل واحد ، ولكن بيكيت رفض هذا الشرط ، فأصبح تقديمها أو حتى نشرها أمراً مستحيلاً .

ومن هنا كانت البداية الحقيقية لمسرح بيكيت هى مسرحيته الشهيرة « فى انتظار جودو » . .

والغريب أن بيكيت لم يكلف نفسه عناء عرض هذه المسرحية على أحد المخرجين أو الناشرين إلى أن تعرفت زوجته إلى المخرج روجيه بلان ، وقدمت له المسرحية وما إن قرأها حتى أعجب بها وقرر أن يقدمها فى ٣ من يناير ١٩٥٣ بعد أن حصل على تصريح من جان مارى سورو بأن يفتتح مسرح (بابيلون) الصغير بهذه المسرحية التى كان عرضها حدثاً فنيًّا تحمس له المؤيدون وتحمس ضده المعارضون ، وانقسم حوله النقاد ، ومازالوا فى انقسام غريب حتى اليوم . .

وبعد ثلاث سنوات من تقديم مسرحية « فى انتظار جودو » – تلك المسرحية التى جعلت من اسم بيكيت شيئاً كبيراً فى عالم المسرح الجديد – قدمت مسرحيته الثانية « نهاية اللعبة » التى أخرجها المخرج روجيه بلان نفسه . . ولكن هذه المسرحية لم تحقق من النجاح ما حققته مسرحية « فى انتظار جودو » ذلك لأن شيئاً لا يحدث على الإطلاق فى المسرحية كما أن أحداً لا يتحرك أبداً ، وذلك على عكس ما رأيناه فى مسرحية « جودو » .

وبعد سنتين من تقديم هذه المسرحية الثانية قدمت مسرحية ثالثة لبيكيت فى لندن أولاً ، ثم فى نيويورك بعد ذلك ، وأخيراً فى باريس . . ولقد كتب بيكيت هذه المسرحية بالإنجليزية ، ثم عاد وترجمها بنفسه إلى الفرنسية . . وعنوان المسرحية « الشريط الأخير » . . وهى مسرحية من فصل واحد ، فصل قصير ، لا يظهر فيه غير شخص واحد ، شخص واحد فقط هو رجل طاعن فى السن يقضى حياته فى الاستماع والاستمتاع بشريط كان قد سجله فيما مضى .

وكعادته دائما يذكر بيكيت فى بداية المسرحية تفاصيل خاصة بالإخراج والديكور والملابس والإضاءة .

فى مقدمة المسرح ، وفى الوسط - توضع مائدة صغيرة لها درجان يفتحان ناحية الصالة . . يجلس «كراب» فى مواجهة الصالة مرتدياً بنطلوناً قصيراً جداً «وجيليه» أسود له أربعة جيوب واسعة ، وفوق البنطلون يرتدى قميصاً أبيض وفى يده يضع ساعة فضية .

يلاحظ أن اسم الرجل «كراب» وهو اسم أسرة فيكتور بطل مسرحية «الحرية» وهو الاسم الإنجليزى الذى يفيد معنى سمكة «الكابوريا» .

وما حدث فى «جودو» وفى «نهاية اللعبة» يحدث فى «الشريط الأخير» . . يرتفع الستار عن كراب وهو يخرج من أحد أدراج المائدة شريطاً مسجلاً ومن الدرج الآخر إصبعاً من الموز يأكله ، ويلقى بالقشر على الأرض ، ثم لا يلبث أن يركله بقدمه نحو الصالة ، وبعد قليل يخرج إصبعاً ثانياً يضعه فى أحد جيوبه . . ثم يقف ويتجه نحو مؤخرة المسرح ولايلبث أن يعود . . وأخيراً يفتش عن شريط خاص من بين الأشرطة العديدة الملقاة أمامه إلى أن يعثر عليه ، فيضعه فى جهاز التسجيل ويديره ، ثم يقف ليستمع إلى الحوار الدائر بين كراب الشاب وكراب الطاعن فى السن . . وفى أثناء دوران الشريط يتحرك كراب عدة مرات نحو مؤخرة المسرح ، ثم يعود بزجاجات يشربها ، وأصابع موز يأكلها ومن حين لآخر يتحدث مقاطعاً الشريط ومتدخلا فى الحوار الدائر . .

وأخيراً يسدل الستار على كراب الصامت بلا حراك ، وهو ينظر أمامه فى الفراغ ، والشريط لايزال دائراً ولكن فى صمت وبدون كلام .

ممثل واحد وصوتان مختلفان أو مونولوج مزدوج يغطى فترة زمنية طولها ثلاثون عاماً كاملة . . والدراما هنا تقوم على عجز الذاكرة أمام قوة الزمن . . الزمن الضائع . . الزمن الذى تغنى به الشاعر الرومانسى لامارتين ، والذى عاد بيكيت ليضعه موضع المأساة .

وفى عام ١٩٦١ كتب بيكيت مسرحية « الأيام السعيدة » بالإنجليزية . . عرضت فى العام نفسه فى نيويورك ، ثم عرضت فى باريس عام ١٩٦٣ بعد أن ترجمها بيكيت بنفسه إلى الفرنسية . . وقد قام بإخراج المسرحية « روجيه بلان » الذى أصبح متخصصاً فى تقديم مسرح بيكيت .. أما الدور الرئيسى فى المسرحية فقد قامت بأدائه الممثلة القديرة « مادلين رينو » زوجة المخرج الكبير « جان لوى بارو » . .

و « الأيام السعيدة » مثل « الشريط الأخير » تمثلها شخصية واحدة فقط خلال مونولوج طويل أيضاً . . ولكن المسرحية الأولى على عكس الأخيرة فى فصلين . . وبينما يتحدث كراب إلى نفسه فى « الشريط الأخير » تجد « وينى » — بطلة « الأيام السعيدة » — مع زوجها « ويلى » مستمعاً صامتاً لا يجيد سوى الاستماع .

والمسرحية تدور فى صحراء كتلك الصحراء اللا إنسانية التى دارت فيها مسرحية « جودو » وهى الصحراء التى كان ينظر إليها « هام » بطل مسرحية « نهاية اللعبة » على أنها بداية الكون ونهايته .

والجديد فى مسرحية « الأيام السعيدة » حقًّا هو دور البطولة الذى تقوم به شخصية نسائية لأول مرة (على عكس ما حدث فى مسرحيات بيكيت السابقة حيث لم تظهر الشخصيات النسائية إلا لتؤدى دوراً ثانويًّا) . أما الشخصيات أو الموضوعات الرئيسية فى « الأيام السعيدة » بصفة خاصة — وفى مسرح بيكيت بوجه عام — فهى : الصمت الإلهى ، عجز الإنسان أمام الطبيعة ، فقدان الصلة بين البشر ، تحلل العقل والمادة جميعاً ، الشعور بالضيق والاختناق بإزاء القيم الاجتماعية . . و « الأيام السعيدة » مسرحية « إنسانية » على الرغم من كل ما قد يبدو فيها من مخالفة لمعنى الإنسان . . أليست تلك هى حياة الإنسان . . أى

إنسان . . الإنسان الذى إذا ما أحس ببقية فى قوته الجسدية أحس على الفور بدنوه من القبر !

وعلى ذلك فهذه المسرحية من بين سائر مسرحيات بيكيت – هى أكثرها احتواء على معانى الرومانسية ، لما تنطوى عليه من شعر أو شاعرية ولما تتضمنه من حس أو إحساس بالذات الإنسانية . . إحساس أقوى من أى إحساس غيره عند أبطال بيكيت الآخرين .

ثم كتب بيكيت مسرحية بعنوان «كوميديا» . . وهى مسرحية فيها من الجدة بمقدار ما فيها من الصورة التقليدية التى تضع الرجل بين امرأتين : إحداهما هى الزوجة والأخرى هى العشيقة :

أما الزوجة فتشك فى إخلاص زوجها لها ، وأما العشيقة فتعتقد أن عشيقها يهتم بزوجته أكثر مما يهتم بها ! . . ويستطيع الزوج أن يرضى زوجته ويبدد شكوكها فى الوقت الذى لا يقدر فيه على تبديد قلق عشيقته المستمر والذى يصل إلى حد مطالبته بالانفصال عن زوجته ! . . وفى النهاية لايجد الرجل حلاً أسعد من الرحيل بعيداً عن المرأتين معاً . فتحزن الزوجة على حين تستسلم العشيقة للأمر الواقع ! . . ويقول الرجل فى نهاية المسرحية : «لقد عرفت الآن كل شىء . . عرفت أن هذا كله لم يكن إلا (كوميديا هزلية !) » .

ونلاحظ أن بيكيت فى هذه المسرحية يضع كلاً من شخصياته الثلاث داخل جرة تشبه صندوق القمامة الذى سبق أن وضع فيه كلاً من الزوجة والزوج فى مسرحية «نهاية اللعبة» .

وفى هذه المسرحية لا يسمى بيكيت شخصياته ، ولكنه يكتفى بأن يطلق عليها رموزاً هى (م ١) و(م٢) و(ر) أى المرأة الأولى والمرأة الأخرى والرجل . . وهو يفعل هذا ليؤكد أن الهدف من المسرحية ليس تصوير شخصيات معينة لأن

هذه الشخصيات إنما تغلب عليها صفة العموم ، بحيث تمثل الأنماط الثلاثة التقليدية – الزوج والزوجة والعشيقة – وكل منهم يتمادى فى مونولوج داخلى يختلط أحيانا بالمونولوج الداخلى الذى تجريه كل من الشخصيتين الأخريين ، ولكن دون أن يتخذ شكل الديالوج بأى حال ، فهم لا يدخلون فى حوار ولا يلتقون على وجهة نظر واحدة ، لأن كلاً منهم له وجهة نظره الخاصة التى ينطلق منها فى بناء مونولوجه الخاص .

وكتب بيكيت مسرحية « قصيرة جداً » كما يسميها هو نفسه . . ، فهى تستغرق دقيقتين ونصف الدقيقة على المسرح ، ولكنها تعطى الإحساس الدرامى المشحون الذى نجده فى المسرحيات الطويلة . ولكن ما الذى تعرضه هذه الدقائق القصيرة ؟

ثلاث سيدات يجلسن على أريكة تضع كل منهن باروكة على رأسها ومعطفاً طويلاً جداً على جسدها :

الأولى ترتدى معطفاً بنفسجى اللون ، والثانية معطفاً أحمر والثالثة أصفر . . وفى كل مرة تخرج فيها واحدة منهن تظل الاثنتان الأخريان تتحدثان عنها حديثاً هامساً لا نسمعه ، ولكنا ندرك من حركاتها أنه حديث مروع . . ولقد سميت المسرحية باسم « ذهاب وإياب » إشارة إلى ذهاب أو خروج كل منهن ثم عودتها مرة أخرى .

بعد أن كتب بيكيت « فى انتظار جودو » وبينما هو يكتب « نهاية اللعبة » اتفقت معه الإذاعة البريطانية على كتابة تمثيليات إذاعية خاصة بها . . وبالفعل كتب بيكيت فى سنة ١٩٥٦ تمثيلية « كل الذين يسقطون » وأهم مايميز هذه التمثيلية أنها تكاد تكون العمل الوحيد من بين سائر أعمال بيكيت الذى يحدد فيه مكاناً للأحداث الجارية ، والمكان هنا هو قرية (فوكسروك) بآيرلندا ، موطن الكاتب . كما أن التمثيلية تتميز كذلك بكثرة الشخصيات على غير العادة فى سائر

أعمال بيكيت بحيث تصل فى هذه التمثيلية إلى عشر شخصيات !

والجدير بالذكر أيضاً أن هذه التمثيلية هى العمل الوحيد لبيكيت بالإضافة إلى تمثيلية « رماد » اللتين يترجمها إلى الفرنسية شخص آخر غيره . . هو فى الحالتين « روبير بانجيه » أحد الرواد المعروفين فى مدرسة الرواية الجديدة .

وفى سنة ١٩٦٣ نقل « ميشيل ميترانى » هذه التمثيلية الإذاعية إلى التليفزيون الفرنسى تحت إشراف بيكيت . . وقد فازت بجائزة « ألبير أوليفييه » لأحسن عمل تليفزيونى خلال ذلك العام .

وبعد نجاح «كل الذين يسقطون » و « رماد » طلبت الإذاعة البريطانية من بيكيت كتابة تمثيلية ثالثة وبالفعل كتب بيكيت تمثيلية فى العام نفسه بعنوان « بقايا عمل مهجور » لم يترجمها أحد إلى الفرنسية حتى الآن .

ولعل أهم ما يميز هذه التمثيلية من غيرها من أعمال بيكيت هى أنها تقدم شخصية واحدة فى مونولوج داخلى متصل لابداية له ولانهاية . . أما المونولوج فيحكى أشياء غير مفهومة ولا مرتبة ، وليس لها أىّ معالم ولا تعطى الإحساس بأى معنى على الإطلاق !

وبعد ثلاث سنوات كتب بيكيت للإذاعة البريطانية كذلك تمثيلية رابعة باسم « موسيقى وكلمات » . . أما هذه التمثيلية فقد قام بيكيت نفسه بترجمتها إلى الفرنسية .

وفى سنة ١٩٦٣ كتب بيكيت آخر تمثيلياته الإذاعية حتى الآن وأول تمثيلية للإذاعة الفرنسية وهى «كاسكاندو » وتعد هذه التمثيلية من الأعمال النادرة التى كتبها بيكيت بالفرنسية مباشرة . وقد أخرجها للإذاعة « روجيه بلان » مخرج مسرحيات بيكيت ، واشترك فى تمثيلها « جان مارتان » .

على أن الصفة الغالبة التي تجمع بين هذه التمثيليات الإذاعية الخمس هي استغراق أبطالها جميعاً في مونولوجات داخلية غريبة تحكي عن ماضيهم الضائع الذي ينعونه ولا يجدون ما يصله بالحاضر. ذلك الحاضر الضائع هو الآخر، والذي يسلمهم إلى اليأس والعدم!

أما «تكلم ياجو» فهي التمثيلية (الوحيدة) التي كتبها بيكيت للتليفزيون.. وهي تبين مدى اقتناع بيكيت بأن التليفزيون وسيلة حية من وسائل العرض الجماهيري الواسع النطاق البالغ الأثر؛ كما تبين مدى دراية بيكيت بتكنيك العرض التليفزيوني والتسجيل والإخراج والتصوير الذي يسبق العرض.

والتمثيلية تقدم شخصيتين في أداء واحد مزدوج: فالرجل الذي يظهر فيها صامت، والمرأة التي تتكلم لاتظهر على الشاشة مطلقاً.

هذا وقد كتب بيكيت إلى جانب أعماله الروائية ومسرحياته الطويلة والقصيرة وتمثيلياته الإذاعية والتليفزيونية مسرحيتين قصيرتين بدون حوار: تحمل الأولى عنواناً طويلاً هو «فصل بدون كلمات رقم ١» وتحمل الأخرى عنواناً مماثلاً هو «فصل بدون كلمات رقم ٢» والمسرحيتان صامتتان يؤدي فيهما التمثيل الصامت دوراً رئيسياً بل يؤدي كل شيء.

ولقد قدمت المسرحيتان في فيلمين للعرائس عرضاً خلال مهرجان (آنيسي) للسينما عام ١٩٦٥.

واستكمالاً لمناحي النشاط الأدبي والفني التي يمارسها بيكيت ويبرع فيها جميعاً - كتب سيناريو صامتاً هو الآخر يستغرق ٢٢ دقيقة أخرجه «آلان شنيدر» وعرض في مهرجان فينسيا عام ١٩٦٥ ففاز بجائزة النقاد.. ثم عرض في المهرجان الدولي للأفلام القصيرة بـ (تورس) عام ١٩٦٦ ففاز بجائزة خاصة من لجنة التحكيم.

والفيلم اسمه « فيلم » وقد قام بدور البطولة فيه الممثل الكوميدى الراحل « بستر كيتون » .

وهذا « الفيلم » هو فى الحقيقة عبارة عن الجزء الأول من فيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة ، ويشترك فى كتابة جزئه الثانى « هارولد بنتر » على حين يكتب جزأه الثالث والأخير « أوجين يونسكو » .

وقد صادف أن التقى المؤلفون الثلاثة حول رؤية واحدة دون أن يعلموا بذلك من قبل . . فبيكيت اختار « العين » موضوعاً للسيناريو الخاص به ، واختار بنتر « علبة » فى حين اختار يونسكو « بيضة » .

وعندما نحاول أن نخلص إلى مفهوم عام عن بيكيت لانجد غير هذه العبارة لجيمس جويس : « هل تجدون عباراتى غامضة ؟ إن الغموض فى نفوسنا وليس فى الأشياء ، أليس هذا هو رأيكم أنتم الآخرين ؟ » .

وجميس جويس كما هو معروف أستاذ بيكيت ومثله الأدبى الأعلى ، وهو الذى منحه مفتاح سر الأدب ، و « الخريطة » التى يهتدى بها فى عوالمه الغامضة . . ولعل أهم ما أخذه بيكيت عن جويس هو هذا الغموض الذى مضى فيه حتى النهاية . . وهى النهاية التى أفضت به إلى ما اصطلحنا على تسميته بأدب العبث أو اللامعقول !

يونسكو . . ذلك المشهور ! ·

ولد « أوجين يونسكو » فى سلاتينا برومانيا يوم ٢٦ من نوفمبر ١٩١٢ . . تردد بين الدراسة الدينية ، ليصبح قساً والدراسة العسكرية . ليصبح ضابطاً ، ولكنه التحق بجامعة بوخارست ، ليدرس الأدب الفرنسى وفاء لأمه الفرنسية . . وفى سنة ١٩٣٨ سافر إلى فرنسا ليعد رسالة دكتوراه عن (الخطيئة والموت فى الشعر الفرنسى منذ بودلير) ولكنه أهملها واتجه إلى المسرح فى سن متأخرة (٣٧ سنة) عن طريق المصادفة . . كتب (المغنية الصلعاء) سنة ١٩٤٩ ثم (الدرس) سنة ١٩٥٠ ، وعرضت المسرحيتان على مسارح الجيب ففشلتا فشلاً ذريعاً وهاجمها النقاد هجوماً حاداً وعنيفاً ، ولكن يونسكو سرعان ما عُرف مع بيكيت كأهم كاتبين لما سمى بمسرح الطليعة أو مسرح العبث واللامعقول .

وابتداء من ١٩٥٤ وبعد أن قدم يونسكو مسرحيته الثالثة (أميديه) لم تتوقف

المسارح عن تقديم عروض له سواء فى فرنسا أو خارجها ، ولم تتوقف المطابع عن طبع مسرحياته فى لغتها الفرنسية واللغات المختلفة التى تترجم إليها ، وعن طبع الدراسات العديدة التى تتناوله هوومسرحه بالتقييم والتحليل . فضلاً عن الجرائد والمجلات التى تطلع علينا كل يوم بصوره وأخباره . . وقد كرمته فرقة الكوميدى فرانسيز العريقة . فقدمت فى سنة ١٩٦٦ مسرحيته الكبيرة (الجوع والعطش) التى أخرجها جان – مارى سورو أحد كبار المخرجين فى فرنسا اليوم . كما كرمته الدولة الفرنسية فمنحته جائزة المسرح الكبرى فى أول عام لها عام ١٩٦٩ .

« لا شىء يضحك ، كل شىء يبكى . .

لا شىء يبكى ، كل شىء يضحك . . »

هكذا يقول يونسكو الذى يصور شخصيات مسرحياته تصويراً كاريكاتيرياً على الرغم من أنها جادة تماماً فيما تفعل وتقول . . سواء كان ما تفعله حركات هازلة أم أن ما تقوله عبارات ضاحكة وساخرة . . حتى تخرج الصورة النهائية للشخصيات فكاهية ، فالإمعان فى الجد إزاء شىء هزلى يعطى إحساساً أعمق بالمهزلة .

ويرى يونسكو أن التمثيل ما هو إلا صورة للشخصية ، وليست الشخصية نفسها . . وعلى هذا فليس من الضرورى أن يقوم بدور الفتى ممثل شاب ، ويقوم بدور العجوز ممثل طاعن فى السن . . بل من الأفضل أن يحدث العكس تماماً حتى يعطينا هذا الممثل أو ذاك صورة الشخصية التى يقوم بها وليست شخصيته هو .

ويؤكد يونسكو أن مفتاح العمل الفنى لمسرحياته هو إدراك الجو الذى تعيش فيه الشخصيات وهو (لا واقع الواقع) – على حد تعبيره – بحيث لا يذهب الإخراج أو الديكور إلى أبعد من ذلك أو يفرضان على النص رؤية خاصة من شأنها إفساد العرض المنتظر . .

وقد قدم جان فافاريل فى عرض واحد بدايات مسرح يونسكو . . (المغنية الصلعاء) و (الدرس) . . وإن كان قد بدأ بالدرس . .

فما الدرس ؟

مسرحية لا أحداث فيها ولا أفكار . .

مدرس وتلميذة شابة وخادمة شرسة . .

يتبادلون حواراً عقيماً يكشف عن قصور اللغة التى أصبحت عائقاً حقيقياً فى سبيل توصيل الأفكار والمشاعر ، مما أدى إلى سوء الفهم ، أو العجز عن الفهم فتتصرف كل شخصية من الشخصيات الثلاث على حسب هواها وبناء على قدر فهمها للشخصيات الأخرى . . وعن طريق سوء الفهم أيضاً يدخل المدرس فى عراك شديد مع الخادمة ينتهى بهزيمته . . ثم يدخل فى حوار عنيف مع التلميذة ينتهى بمقتلها ، مثلما حدث مع ٣٩ تلميذة جاءت لتتلقى الدرس قبلها . . أما الخادمة فتتوقع هذه النهاية لأنها دائماً ما تقوم بدفن الضحية فى حديقة المنزل متسترة بذلك على سيدها الذى دائماً ما تحذره من ارتكاب جريمته المقبلة التى دائماً ما تقع على الرغم من ذلك . . وبعد أن يعود كل شىء إلى حالته الأولى تصل تلميذة جديدة فتفتح لها الخادمة وتدعوها للدخول والانتظار حتى يصل المدرس ، كما رأينا فى بداية المسرحية إشارة إلى الديمومة والتكرار .

ومن (المغنية الصلعاء) ؟

يقول يونسكو : (لم أكن أريد أن أصبح كاتباً مسرحيًّا ولكن كنت أود أن أتعلم الإنجليزية . . ولأنى لم أنجح فى تعلمها أصبحت كاتباً مسرحيًّا)

وتبدأ قصة المسرحية عندما اشترى يونسكو كتاباً لتعلم الإنجليزية ، وبدلاً من أن يتعلم تلك اللغة تعلم حقائق لم يكن يدركها : تعلم أن الأسبوع سبعة أيام وأن السقف فوق والأرض تحت . . وفى الدرس الثالث وقف عند قصة زوجين هما

سميث ومدام سميث . . فاستوحى منها موضوعاً شكليًّا لمسرحيته التى أطلق عليها فى البداية (الإنجليزية غير المهتمة) ثم (الإنجليزية الباردة) . . ولكن المخرج نيقولا باتاى اختار عنواناً آخر هو (السماء تمطر كلاباً وقططاً) وفى أثناء البروفات أخطأ الممثل قائلاً (مغنية صلعاء جداً) بدلاً من أن يقول (مغنية شقراء جدًّا) . . وجاء اسم المسرحية وليد خطأ الممثل .

سميث ومدام سمث زوجان إنجليزيان ينتظران زوجين إنجليزين هما مارتان ومدام مارتان . . وفى أثناء الانتظار يثرثران بأشياء غير مفهومة لا معنى لها حتى يصل الضيفان ، فتستقبلها الخادمة استقبالاً بارداً وشرساً عقاباً لها على تأخرهما . . وقبل أن يلقاهما ربا البيت يحاول مارتان وزوجته أن يتذكرا أين التقيا . . فقد نسيا أنهما زوجان . . وعندما يكتشفان ذلك تخبرنا الخادمة أنهما زوجان مخطئان فى اعتقادهما وأن الأمر مجرد مصادفة والتباس . . ويعود المضيفان ويدخل الجميع فى مناقشات عقيمة لا معنى لها . . ثم يصل جندى الإطفاء يريد أن يطفئ النار ، أى نار . . وما إن يرى الخادمة حتى يذوب معها فى عناق طويل أمام الجميع . . ولكن الجميع متمسكون به يلحون عليه أن يقص لهم أحدث النكات والقفشات . . ويبدأ كل بدوره فى إلقاء نكتة سخيفة إلى أن ينصرف جندى الإطفاء ويعود المشهد إلى ماكان عليه فى البداية ، ولكن بثرثرة مارتان ومدام مارتان هذه المرة ، إشارة إلى الديمومة والتكرار كما حدث فى (الدرس) .

يقول فافاريل مخرج المسرحيتين : (كان من الممكن أن تقدم مسرحيتا يونسكو تحت اسم واحد هو (مأساة اللغة) أو (انعدام الاتصال) ؛ فقد كان من نتيجة هذا العدم وقوع الجريمة فى المسرحية الأولى والجنون فى المسرحية الأخرى :

فنى (الدرس) تحولت اللغة إلى سلاح خطير يستغله المدرس فى إخضاع التلميذة ثم مقتلها ، ومن هنا تنبع الحركة الدرامية التى تتكثف حول المشاعر

الإنسانية . . فإذا كانت اللغة فى (الدرس) لها هدف خارجى هو خضوع التلميذة للمدرس فإن اللغة فى (المغنية الصلعاء) ليس لها هدف سوى أن تكون آلية .

يقول يونسكو : (يجب أن يقدّم الموقف التراجيدى بطريقة مفرطة فى الضحك . ويقدم الموقف المضحك جدًّا بطريقة تراجيدية للغاية .)

ومن هنا ينطلق المخرج فيجعل الكوميديا تنبع من الجدية التى تعبر بها الشخصيات . فكلما حاولت الشخصيات أن تبدو جادة جاءت النتيجة عكسية . وهذا هو الهدف الدرامى السيكولوجى المقصود .

ولقد وفق فافاريل توفيقاً كبيراً فى إخراج النصين ، وأدى دور المدرس بعمق أكثر من الذى أدى به دور جندى الإطفاء . . أما ميشلين سارتو فقد كانت نموذجاً رائعاً للممثلة الشابة التى تغطى دورها من جميع زواياه الأدائية والتعبيرية والتشكيلية إلى جانب حضورها الفذ على خشبة المسرح ،وذلك فى دور التلميذة . . كما كان روجيه لوكوتور موفقاً فى دور الخادمة مثلما رأيناه فى دور سميث فى (المغنية الصلعاء) .

أما « إميديه » فهى المسرحية الثالثة التى كتبها يونسكو بعد « المغنية الصلعاء » و « الدرس » وهى أول مسرحية ليونسكو كاملة الطول ، إذ هى فى ثلاثة فصول .

وإميديه هذا كاتب فاشل يعجز عن كتابة سطر واحد طوال حياته الأدبية التى بدأها منذ خمسة عشر عاماً . . إنه يعيش مع زوجته فى شقتها الصغيرة المطلة على شارع يعج بالسكان . . وتعيش معها فى هذه الشقة نفسها « جثة ميت » لا تلبث أن تكبر وتتمدد خلال الفصول الثلاثة ، حتى تسد الأبواب والنوافذ وحتى تملأ الشقة بحجمها الآخذ فى الانتفاخ . . وعبثاً يحاول الزوج أن يتخلص من هذه الجثة ، ولكنه لا يستطيع . . وتفسير ذلك أنه لا يقدر على التخلص من نفسه ، من ذاته . . تلك الذات المتضخمة التى هى مشكلة الإنسان فى العصر الحديث .

وتشكل مسرحية « ضحايا الواجب » مرحلة انتقال فى مسرح يونسكو ، فهى تميل إلى تحطيم قواعد المسرح التقليدى فى الوقت الذى تعود فيه إلى الحنين الإنسانى . . وهو الطريق الذى سلكه يونسكو فى مسرحيات « الملك يموت » و « السائر فى الهواء » و « الجوع والعطش » .

وبطل « ضحايا الواجب » يتبع ذاكرته المتعلقة بصورة « مايوه » كان يبحث عنه البوليس ، فينزل إلى النهر ويصل إلى القاع بحثاً عن هذا « المايوه » المفقود وهناك يعثر على ضميره الملطخ ، ومع هذا يمنى نفسه بالعثور عليه إذا ما خرج من النهر ، ولكنه يلقى فى الخروج من النهر عذاباً أقسى من العذاب الذى لقيه عند النزول إليه . . ويعتقد أنه قد أنهى مهمته ، ولكن زوجته تجبره على النزول مرة أخرى أو النزول إلى الحياة من جديد .

ويؤكد جاك موكلير مخرج المسرحية أنه سلك فى إخراجه لمسرحية « ضحايا الواجب » ذلك السلوك الذى تحدث عنه المخرج المعروف جان – مارى سورو ، والذى يقضى بضرورة تفسير النص دون التدخل فيه بأى نوع من أنواع التعديل .

وتبدأ مسرحية « الكراسى » بإيقاع بطىء يستمر كذلك حتى النهاية . . يدير هذا الإيقاع زوجان طاعنان فى السن ، يجتران ذكرياتهما ويعيشان فى أوهام وأحلام تفرض عليهما عالماً من الخيال يبنيانه فى ذهنيهما . . إنهما ينتظران عدداً لاحد له من الضيوف فى بيتهما النائى المطل على البحر ، ولذلك يعدان لضيوفهما عدداً لاحصر له من الكراسى . . وينتظران ، ينتظران حتى ينفد صبرهما ، فيدفعهما خيالهما إلى الاعتقاد بأن الضيوف يتوافدون بالفعل ، فيخفان لاستقبالهم ، ويعتقدان فوق ذلك أن الإمبراطور سيشرف هذا الحفل ويخطب فى الحاضرين . . وفعلاً يصل شخص حقيقى هذه المرة ، ولكنه ما إن يعتلى منصة الخطابة حتى يبدأ فى « تهتهة » غير

مفهومة ، ثم يكتب على لوح من الخشب كلمات غير واضحة ولا مفهومة هى الأخرى .

ويسدل الستار على الزوجين المفترقين وعلى صوتيهما المتباعدين !

ونجد فى مسرحية « الملك يموت » أن موت الملك هو موت الإنسان . . أو ذلك الحدث المفجع الذى لا مرد له ولا تردد فيه . . إن كل إنسان يعرف أن الموت نهاية كل حى . . ولكن كم من إنسان استطاع أن يواجه الموت أو على الأقل فكرة الموت مواجهة دائمة وصريحة ! وتلك هى مأساة الملك الذى يحتضر ويعرف أنه يحتضر ، فهو يواجه الموت على طول تسعين دقيقة هى الزمن الذى يستغرقه عرض المسرحية . . يواجهه أحياناً بالخوف والحزن والتضرع ، وأحياناً أخرى يواجهه بالضحك والاستسلام واللامبالاة .

هذا الملك له زوجتان : إحداهما رقيقة وديعة وحالمة ترى فى الموت مأساة الوجود وبشاعته ، ولذلك تحاول أن تسرى عن الملك حتى ينسى رعب الموت الذى يتهدده فى كل لحظة . . والأخرى جافة وعنيفة وحاسمة ، ذلك أنها لم تدرك الحقيقة ، ولا تحاول الهروب من الواقع ، وفوق هذا تسعى بكامل حريتها واختيارها إلى اللقاء الحى مع الموت ، إذ تضع الملك أمام مصيره المحتوم بغير مداراة أو خداع .

وأخيراً لا يجد الملك غير الاستسلام بكل انهزاميته وقسوته سبيلاً واضحاً نحو الموت . . قمة الفناء الأزلى والراحة الأبدية !

أما مسرحية « الخرتيت » فتصور مدينة بأكملها وقد تحول كل سكانها إلى خراتيت بعد أن تخلوا عن آدميتهم وغيروا جلودهم وعاداتهم وسلوكهم هرباً من عناء الإنسانية إلى بلادة الحيوان ، وخاصة الخرتيت ذا الجلد الغليظ والإحساس الغليظ . . ومع هذا فقد ظل « برنجيه » على إنسانيته صورة ومعنى مفضلاً عذاب

البشرية على طمأنينة الخرتيت أو عدم إحساسه بفجيعة الحياة على امتدادها وفى نهايتها ذلك الموت المحتوم والذى لا يحمل أى معنى ولا يجعل للحياة من ثم أى معنى كذلك . .

ولهذا يظل « برنجيه » وحيداً فى المدينة ، يقول فى نهاية المسرحية :

« من الواضح أنه لم يعد فى إمكاننا أن نتفاهم : علاقة مفككة ولم يكن يمكن لهذه العلاقة أن تعيش » .

ومع أن المسرحية تبدو كوميدية هازلة فإنها تضعنا فى قلب المأساة فى مواجهة تراجيديا الوجود الإنسانى ، لأن الشخصيات تعبر عن محنتنا وأزمتنا ولأن حياة الخراتيت هى حياتنا جميعاً ، والمأساة تتمثل فى إفلاس العقل وسقوط الحضارة ! .

ونصل إلى مسرحية « الجوع والعطش » ؛ لنعرف أن يونسكو استمد هذا الأسم من « الكتاب المقدس » وإن قصد شيئاً آخر غير الذى قصد إليه « الكتاب المقدس » : فالجوع والعطش لا يحسها يونسكو فى الخبز والماء فحسب ، بل يحسها أيضاً فى الكافيار والويسكى من ناحية وفى الجنس والعاطفة من ناحية أخرى . .

ومسرحية « الجوع والعطش » فى ثلاثة فصول أو ثلاث مراحل من حياة جون ، لكل مرحلة عنوان فرعى :

الهروب

خلال هذا الفصل الأول نرى جون وهو ينتقل مع زوجته وطفلتها التى فى المهد إلى بدروم فسيح يعيشان فيه . . ويبدو جون منذ اللحظة الأولى مكتئباً ،

ويظل كذلك طوال الفصل ، فهو يبحث دائماً عن « شيء آخر » . . إنه يسأم المكان ولا يحتمله . . يحس فيه بالكآبة والاختناق ، وفيه يرى كل شيء قاتماً ومقبضاً ودافعاً إلى الغثيان . . وتلك أحاسيسه هو وحده ، فالزوجة مارى مادلين ترى المكان رائعاً يدعو إلى البهجة والارتياح . . ومن هنا يتضح لنا كل ما يثيره هو يريحها هى وكل ما يوتره يوفر لها هدوء الأعصاب . ومع ذلك فهى تكن لزوجها وطفلتها حباً لا ينتهى ، ولا تتمنى أكثر من أن تظل معها أبد الحياة .

ويثور جون ويلوم زوجته متهماً إياها إنها استغلت غفلته ، وانتقلت إلى هذا البدروم الذى كان قد هرب منه إلى شقة مشمسة ، فتصارحه الزوجة بأنها كانت تضيق بتلك الشقة المشمسة وأنها تفضل هذا البدروم ، وتعده بأن تحيله إلى جنة رائعة بعد أن تدخل عليه بعض التحسينات . .

وهذا معناه أن جون يعيش ماضيه الذى يجثم فوق صدر حاضره ، فيزعجه ويحيل حياته إلى جحيم . . وأخيراً لا يملك إلا أن يثور فى وجه سجن الذكريات هذا الذى يحاول أن يخرج منه ، ليعيش ذكريات أخرى .

وفى هذه القصة القديمة - قصة الرغبة والهروب ونشدان الخلاص - تظهر العمة العجوز « آديلاييد » أو يظهر شبحها ، إنها امرأة مخبولة ترتدى ثياباً فاخرة ، وتضع فوق قبعتها ريش نعام ، وهى تمضى فى حديث طويل منفرد لا علاقة له بالموضوع . . ولكنها تعود فتتحدث عن الذكريات التى تطارد جون والتى تدفعه إلى الهروب من هذا المكان ، الذى حدثت فيه تلك الذكريات أيام طفولته وملاعب صباه . . وذلك اليوم الذى احترقت فيه العمة ولم يجد جون الشجاعة الكافية لكى ينقذها من ألسنة النار . . ومنذ ذلك اليوم وهو يراها فى النار تمد له ذراعيها ، وهو عاجز عن أن يتقدم لإنقاذها . . فى هذه الأثناء نرى على الزجاج فى خلفية المنظر وجهاً تشتعل فيه النيران . . إنه الندم !

وهنا يختلط علينا الأمر : هل ماتت العمة محترقة حقاً ، أو أن ضمير جون هو الذى يصور له ذلك لاعتقاده بأنه كان مقصراً فى إنقاذها من براثن النار ؟

وهكذا يخرج جون ، وتبقى مارى مادلين مع طفلتها ، ولكنها تبدو حزينة ، فبعد أن كانت تتصور أن جون غير جاد فى قراره ، وأنها مجرد لعبة - أصبحت تدرك الآن أن الأمر جاد ، وذلك عندما يرحل جون غير ملتفت إلى ندائها له وتوسلها إليه .

وبعد خروج جون يختفى الجدار القائم فى أعماق المسرح ، وتظهر مكانه حزمة ضوئية تشكل كمية ضخمة من الزهور . . والرمز هنا للسعادة ممثلة فى الزهور الحية الطازجة التى من الممكن أن تحل محل الشقاء ممثلاً فى الجدار أو الماضى . . فالماضى سد رهيب يحجب رؤى المستقبل ، ذلك الماضى الذى لا يعيش إلا فى الذاكرة . . وبقليل من الإرادة يمكن المرء أن يهدمه ليتيح للأرض الخصبة التى فى مكانه أن تثمر وأن تعطى بسخاء .

الميعاد

فى الفصل الثانى ينطلق جون ليحيا حياته . . نجده سعيداً مرحاً ممتلئاً حيوية وشباباً . . ينتظر امرأة كانت قد وعدته فى هذا المكان الذى يحمل عبير بلاد البحر المتوسط . . ربما كان فى بلاد اليونان أو صقلية . .

والمنظر يغوص فى صبيحة يوم بلا سحب ولا ضباب ، على جانبى المسرح يقف حارسان من حرس المتحف . . والمتحف هنا رمز للانتظار . . ولكن هل ينتظر جون أحداً فى الحقيقة ؟ هل هذا هو الميعاد ، واليوم ، والساعة ؟ وهل ستأتى هذه المرأة الخيالية ؟ وهل تكون مارى - مادلين التى هرب منها ؟ .

يمضى الوقت أو بالأحرى لا يمضى . . والمرأة المنتظرة لا تأتى . . وجون يتكلم ويستمر فى الكلام إلى أن يستبد به الانتظار على حين ينقضى النهار ويحل المساء ، وتبدأ أشعة الليل تغطى المكان ، فيشعر جون بالجوع والعطش ويأسف لما ضاع منه ، ولما فقده أو فاته فيقول : « ليتنى أستطيع أن أجد مرة أخرى ذلك المأوى ، حيث كنت أشعر بالأمن برغم شقاء حياتى ، وحيث كنت أشعر بالطمأنينة برغم شدة خوفى من الموت » .

فيرد عليه الحارسان كل منهما يكمل كلامه :

« وحيث كنت تجد شيئاً من الراحة ، فى وجودٍ لا راحة فيه » .

ولكن هل يجب أن يعود غداً ؟

يختفى جون فارًّا إلى أمانيه الواهية لاهثاً وراء أحلامه الباهتة ، على حين يدخل الحارسان إلى المتحف يستنشقان رائحة الحساء والنبيذ .

القداس الأسود

يرتفع الستار عن الفصل الثالث والأخير فنجد أنفسنا أمام ديكور غريب يغلب عليه اللونان الرمادى والأسود . . هل هو سجن ؟ هل هو كهف ؟ هل هو منجم ؟

نرى جون المسافر التعس قادماً إلى هذا المكان مجهداً متداعياً فمه مفتوح ، وشفتاه جافتان وقواه خائرة . . ثم نرى راهباً عجوزا يرتدى ثوباً أبيض ، وحوله كوكبة من الرهبان يستقبلون جون ويغسلون قدميه الجريحين المتعبتين طائعين للراهب العجوز .

يشرب جون ويأكل بنهم ويسأل أين هو ؟ ويجيئه الجواب : « فى الدير » وإذا بهذه الكلمة الخاطفة تضعنا فجأة على طريق الحقيقة . . فالدير ماهو إلامكان من

الأمكنة التى تديرها جماعات الرهبان فى دول الغرب ، لاستقبال المرضى والمشردين .

ويجد جون نفسه وسط أولئك الذين كان يهرب منهم ، والذين كانوا ينتظرونه ليسهروا على راحته ، ولايطلبون منه فى مقابل هذا كله إلا أن يحكى لهم عن الأحداث الغريبة التى مرت به خلال رحلته ، ويلبى جون طلبهم ، ويبدأ فى الحديث ، ولكن حديثه يجىء شاحباً ، فاتراً ، وأخيراً يطلب منهم أن يطلقوا سراحه عساه أن يحقق خلاصه بنفسه وفى الوقت الذى يريد . .

ولكن « جماعة الرهبان » يعرضون عليه مشهداً تمثيلياً بقصد تسليته والترويح عنه ، ويقوم به اثنان من المهرجين ، كلٌ منْ داخل قفصه . . أما المشهد فيعبر عن سقوط الإنسان وانحطاطه . . وهو عبارة عن « اسكتش » يؤدى فى داخل السيرك .

ومن خلال النقاش الدائر بين المهرجين والرهبان يتضح لنا كيف أن الإنسان دائماً ما ينتهى به الأمر إلى الاعتقاد فيما يقول : فالرهبان يمتنعون عن تقديم الطعام لهذين الجائعين إلا إذا فعلا ما من شأنه أن يسليهم ويروح عنهم . . ثم يرغموا الأول على الاعتراف بوجود الله والآخر على عدم الاعتراف بوجوده ، كل هذا من أجل الطعام !

ويشعر جون بالعذاب أمام هذا المشهد القاسى ، فيقدم الطعام للمهرجين ، والحقيقة أن الرهبان إنما أرادوا بتلك « التمثيلية » أن يضعوا جون فى مواجهة نفسه وأمام مرآة ضميره .

وهنا تظهر أمامه زوجته وابنته التى بلغت الآن الخامسة عشرة من عمرها ، فيدرك فى صورتيهما معنى السعادة . . تناديان عليه فيهفو إلى ندائهما . . ويود لو عاد إليهما مرة أخرى ، ويهم للحاق بهما ولكنه لايستطيع ، فقد جاءت رغبته متأخرة ، إذ عليه الآن أن يدفع ديناً روحيًّا لجماعة الرهبان أو يظل يخدمهم فى مقابل حقيقته

التى أعادوها إليه والتى كان يشتق فى البحث عنها ! .ومعنى هذا أنه لن يبارح هذا المكان ولن يلحق بزوجته وابنته أبداً ، ولن يلتقى هو وسعادته المفقودة إلى الأبد ! .

والفكرة الكامنة وراء النص توحى بالمجتمع الذى يخدم المواطن وفى مقابل هذا يضع له قوانين تفرض عليه ، ولا يجد لها مخرجاً ، وبهذا يصبح الفرد خادماً للمجتمع وملتزماً بقوانين الجماعة .

والمسرحية بعد هذا تجسد مأساة الإنسان الكامنة بداخله والتى تجثم على وجوده يحركه الخوف من الحياة والهروب من جريمة لم ترتكب . . إنها المأساة التى تدفع إلى الجوع والعطش البيولوجى والسيكولوجى والميتافيزيقى ، العاطفى والروحى والاجتماعى . . فالإنسان لا يشبع ولا يرتوى ، بل يزداد شعوره بالظلم الذى تفرضه عليه الجماعة ، ويزداد شعوره بأنه داخل سجن كئيب لا مفر منه إلا بالموت ذلك الشبح الرهيب الذى يهدد أمنه أو البقية المتبقية منه ، والحدث اللامعقول الذى ينهى حياة لا يدرى : لماذا قامت أصلاً . ؟

إن « الجوع والعطش » تعد « أعقل » مسرحية فى مسرح يونسكو « اللامعقول ! »

المشهد الثالث :

آداموف . . ذلك المقهور !

رحل عن عالمنا بعد طول معاناة . . مع طفولته ثم نشأته ، مع فنه ثم مرضه . . ولكنه كان مؤمناً بحقيقة كثيراً ماننساها أو نتجاهلها ، ولذلك كثيراً ما نفاجأ بها أو نفجع فيها . . حقيقة «أن كل من جاء لابد أن يذهب» . . إنه الكاتب المسرحى المقهور «أرتور آداموف» !

جاء أرتور آداموف يوم الثالث والعشرين من أغسطس ١٩٠٨ وكان ذلك فى مدينة كيسلوفوتسك بالقوقاز ، ولكنه رحل عنها مبكراً ، وظل فترة بجنيف تلقى فيها دراسته ثم وصل إلى فرنسا ، ليستقر نهائيًّا فى باريس . .

وفى عام ١٩٤٦ أنشأ مجلة بعنوان «الساعة الجديدة» صدرت لأول مرة وهى تقدم للقراء أسماء غير معروفة وإن ملأت بعد ذلك بسنوات الحياة الثقافية العالمية بجدارة من أمثال رونيه شار وكافكا وجاك بريفير . .

وفى سنة ١٩٥٠ ظهر آداموف الكاتب المسرحى بعد أن صدرت له مسرحيتان قدم لها عدد كبير من الذين اقتنعوا مبكراً بآداموف وفن آداموف . . فقد اشترك فى هذه المقدمة كل من أندريه جيد ورونيه شاروجاك بريفير وجاك لومارشون وهنرى توماس وجان فيلار وروجيه بلان . .

أما المسرحيتان فهما « الغزو » و « التزوير » . . كتب بعد ذلك « الفساد » و« الكل ضد الكل » و « معنى الحدود »و « الربيع ٧١ » و «سياسة البقايا» و « القديسة أوروبا »و « لو عاد الصيف » . . إن مسرحيات آداموف تضمها أربعة أجزاء صدرت عن دار جاليمار وجزء آخر عن « مسرح المجتمع » إلى جانب « الرجل والطفل » وهى عبارة عن مذكرات كتبها عام ١٩٦٨ وكتاب عن سترندبرج ، فضلاً عن الإعداد المسرحى الذى عالج فيه أعمالاً لجوجول وتشيكوف وبشنر وكليست ومارلوى . .

ظل آداموف يعانى آلام المرض عامين كاملين ، ولكنه لم يكف عن الكتابة : « الكتابة . . لابد أن أمارس الكتابة كما أمارس الحياة والمرض » ! وهكذا بدا واضحاً أن « الرجل هو إنتاجه » . . فعن طريق الكتابة وحدها يستطيع آداموف أن يجيب على كل الأسئلة التى تطرح من حوله وتلك التى تغوص فى أعماقه ، وتدغدغ أحاسيسه . . ولقد كان آداموف حساساً إلى أبعد الحدود . . . كان يحتوى العالم كما كان يحتويه العالم . . وكان المسرح عنده هو « أن نجد أنفسنا فى الواقع ، ليس بطريقة مطلقة ، ولكن من خلال مسافة فاصلة » . . وهذه هى القاعدة الأساسية فى كل مسرحيات آداموف . .

ومن الممكن تقسيم مسرح آداموف إلى اتجاهين . . الأول من « التزوير » إلى « البنج بونج » وهو ينتمى إلى اتجاه اللامعقول الميتافيزيقى والآخر من « باولو باولى » إلى « سياسة البقايا » وهو ينتمى إلى الفن الملتزم بالواقعية الاشتراكية . . وإن كانت

بذور الاتجاه الأخير قد بذرت فى مسرحيات الاتجاه الأول . . فلم يكن يعالج قضايا فردية ولكنه كان يهتم دائماً بالمجموع ، سواء كان أسرة صغيرة أو عائلة كبيرة أو مدينة بأسرها أو شعباً بأكمله . . وهكذا لم يحدث ذلك التغير أو الانتقال فجأة ولكنه كان استمراراً وتعميقاً فى طريق هدف واضح وواحد هو « الإنسان فى كل مكان » .

وكما كان آداموف يهتم بالفرد كما يهتم بالمجموع أو يهتم بالفرد وهو وسط المجموع فقد كان يجمع بين الواقع والخيال فى إطار مسرحى خاص به بعيداً عن كل التيارات المسرحية المعاصرة وإن أدرجت فى النهاية تحت لافتة « المسرح الطليعى » أو « مسرح اللامعقول » .

وعلى الرغم من أن المخرجين الذين أخرجوا مسرحيات آداموف قد تناولوها برؤية ستزند برجية وأحياناً برؤية بريختية ، فإن مفتاح مسرح آداموف هو فى الحقيقة تشيكوف . .

كتب المخرج الكبير جان فيلار يقول : «إن آداموف هو الذى عمق مفهوم كلوديل من حيث تنقية اللغة كما فعل ستريندبرج فى مسرح إبسن . . بل إن آداموف كان سابقاً على كتاب اللامعقول ، أسبق من بيكيت ويونسكو وفوتييه . . فمسرحياته كتبت ومثلت قبل مسرحياتهم ، ولكن النقاد تنبهوا لبيكيت ويونسكو قبل آداموف ، واستمر التاريخ يمارس أخطاءه» .

«إن مايتميز به آداموف من كتاب اللامعقول هو تمتعه بفكر سارتر عندما لا «يتفلسف» وأيدلوجية بريخت المجردة عن المسرح» .

ويختتم فيلار حديثه القصير عن آداموف بقوله : «كان آداموف إنساناً طيباً وكنت مرتبطاً به وقد سببت له كثيراً من المتاعب والضيق ، ولكنه لم يؤلمنى على الإطلاق . . كان طيباً »

أما أندريه بيير دومانديارج فلم يكن صديقاً حميماً لآداموف ، ولكنه كان شديد الإعجاب به وبفنه . . ويرى ماندیارج أن عبقرية آداموف عبقرية مضطربة نتيجة لظروف حياته وصحته المضطربة . . ولكنها عبقرية روسية فى المقام الأول ، وروسية إلى أبعد وأعمق الحدود . . ولذلك كان آداموف نموذجاً نادراً من الروس الذين هاجروا إلى دول أخرى فى مقدمتها فرنسا . . ويعنى بذلك نموذج الكاتب المتمسك بوطنه وتقاليد وطنه وأيديولوجية وطنه على الرغم من عدم انتمائه الفعلى لهذا الوطن منذ الصغر . . ولأن وطنيته كانت أخلص وأصدق وأعمق من وطنية الذين يعيشون داخل روسيا اعتبره ماندیارج نموذجاً نادراً .

ويلتقط جاك مادول صوراً متعددة لآداموف ، نقلبها ونعيد النظر إليها ولكننا لانرى فى النهاية غير صورة واحدة ، صورة آداموف الكاتب المسرحى . . وهذا ما يؤكده مادول ، فهو يرى أن آداموف لم يكن فيلسوفاً ، ولم يكن سياسياً وإن كنا نستطيع أن نراه من وراء ستائر مسرحه شاعراً ، شاعراً ممزقاً معذباً ومؤرقاً ، يحمل آلام الإنسانية بين عينيه المحدقتين دائماً الساهرتين أبداً . . لا تغفلان ولا تتغافلان ، تشهدان العصر وتشهدان له وعليه . . ومن أجل هذا ولد أرتور ، جاء إلى عالمنا ليحدث شيئاً ، وليترك فى النهاية شيئاً . . وبالفعل أحدث الكثير وترك الكثير . . وعلينا أن نفيد مما أحدثه وتركه علامة على الطريق وصورة مكبرة من صور الرجال أو العظماء . .

يقول شوفار : إن آداموف كان يحب الضحك . . ولكن الغريب فى هذا الحب أنه كان من أجل الآخرين وليس من أجله هو . . لم يكن يضحك وهو مع نفسه ، فكلما خلا إليها كانت تنتابه حالة من الحزن العميق . . فإذا مافاجأه أحد أو قطع خلوته جمع ، سرعان ماكان يبتسم ليخرج من حالته الفردية ، ثم لا يلبث أن يضحك من أجل القادمين . . كان مقتنعاً تماماً أن آلامه يجب ألا تنخلع على

غيره حتى لوكان غيره السبب فى تلك الآلام ، لا لشىء إلا لإحساسه بأن لكل منا آلامه وأحزانه . . ومع هذا لم يكن آداموف كتوماً أو صامتاً ، بل كان يعبر عن كل أحاسيسه فى مسرحه وفى كتبه ومذكراته وفى أحاديثه الصحفية والإذاعية ، ثم مع الأصدقاء أوكل من يقترب منه ويتقرب إليه . . وكان آداموف يحب الشمس والهواء الطلق ورمل البحر والمقهى الذى يجلس فيه فى شهر سبتمبر بصفة خاصة . . كان آداموف يحب السعادة ، من أجل الآخرين . .

ولقد وردت عبارة « الخوف فى المسرح » فى كلمة روجيه بلانشون التى يرثى فيها صديقه آداموف . . ولكن أى خوف ذلك الذى يتحدث عنه بلانشون ؟ ليس هو الخوف من الموت ، وليس هو الخوف من الفشل ، ولكنه الخوف من الحياة والخوف من النجاح . . وذلك ماصوره آداموف فى المسرح دون غيره من الكتاب وخاصة فى مسرحية « الأستاذ تاران » . . إن المسرحية دراسة حية لما يمكن تسميته بسيكولوجية الخوف . . خوف جوكاست من أن يرى أوديب الحقيقة . . الخوف الذى يطبق شفتيها ويعقد لسانها . . خوف أوديب من السعادة خشية أن تكون زائفة ، خوفه من ألا يرى فى الوقت الذى يجب عليه أن يرى فيه . . حتى لوكان الهلاك ، إنه لا يخاف الهلاك ولكنه يخاف السعادة . . ولعل هذا التفسير الجديد للرغبة النهائية فى مأساة أوديب والذى جاء به آداموف وقد ضمنه مسرحه وليس بحثاً أو دراسة – هو الذى يجعل من مسرحيته « الأستاذ تاران » نموذجاً لمسرح الخوف أو « الخوف فى المسرح » . .

أما مفهوم « الحرب والحرب المضادة » فهو المفهوم الذى نخرج به من كلمة جابرييل جاران عن آداموف فى صراعه السياسى ضد الحروب : فقد هاجم الحرب الفرنسية فى الجزائر والحرب الأمريكية فى فيتنام من خلال مسرحية « ربيع ٧١ » . . تلك المسرحية التى يمكن أن نطلق عليها تسمية « مسرحية

حرب » . . فالحرب التى شنها آداموف من خلال مسرحه على الحرب المسلحة ، جديرة بأن تشحذ الناس ، بل وتشحذ تجار الحروب أنفسهم إذا كانت لديهم بقية من المشاعر والأحاسيس . . وكما فعل جان جونيه فى مسرحية « الحواجز » التى هاجم فيها الحرب الفرنسية فى الجزائر هجوماً حاداً وعنيفاً فعل آداموف . ولكن بطريقة أكثر منطقاً وأكثر تهذيباً . . غير أن آداموف مات وكانت الحرب الفيتنامية لاتزال دائرة ، لم يقدر له أن يشهد النهاية . . وإن قدر لجونيه أن يشهدها كما شهد نهاية الحرب الجزائرية !

ويشترك رونيه ألبو وأندريه ستيجر وكلود أوليفييه فى كلمات يقدمون من خلالها تحية للفنان الراحل دون أن يذكروا كلمة رثاء : ذلك أن العظماء مثل أرتور آداموف لا يحبون الرثاء ، ويجب ألا يودعوا برثاء . . إن الوداع الذى يستحقه آداموف وداع مصحوب بالتحية والتقدير ، وباب مفتوح أمام التقييم الحقيقى الذى لم ينله فى حياته .

وأخيراً . . وصل جودو !

بعد ثلاثة عشر عاماً من ظهور مسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » تظهر مسرحية جديدة للكاتب اليوغوسلافى ميودراخ بيلاتوفيك تحمل اسماً يوحى لأول وهلة بأنها امتداد لمسرحية الكاتب الطليعى الآيرلندى الشهير . . وهى كذلك !

فسرحية بيلاتوفيك تحمل هذا العنوان : « وصل جودو » . . وشخصيات المسـرحيـة تحمل هذه الأسماء : فلاديمير وإستراجون وبوزو ولاكى ، والأحداث تبدأ من حيث تنتهى أحداث مسرحية ١٩٥٣ . .

يقول المؤلف اليوغسلافى : « لقد ظلت مسرحية بيكيت تمثل فى مراسم المصورين وقتاً طويلاً إلى أن اعتلت خشبة المسرح التجريبى . . واستمرت بعد النجاح الذى أصابته تقدم طوال السنوات العشر الأخيرة فى أنحاء العالم بلا انقطاع . . ولم أكتشف بيكيت إلا عندما قدمت مسرحيته فى يوغوسلافيا ، لم

أر فيه رمزاً سياسياً ولا رمزاً دينياً ولا حتى رمزاً فلسفياً ، رأيت فيه إنساناً بالمعنى العريض لهذه الكلمة . . فلم يكن إنساناً قادماً لمساعدتى أنا شخصيا على الرغم من أننى فى حاجة إلى ذلك ، بل هو إنسان جاء لمساعدة كل البشر . . أحسست بالرغبة فى الكتابة عنه ثم عدت وفكرت فى كتابة رواية يكون هو بطلها ، فتخيلت قصة حياته وأسرته ، وتخيلت أنه منقذ يعمل على إنقاذ مواطنين أصاب الطاعون مدينتهم . . ولم أتخيله مطلقاً كمنقذ دينى أو سياسى . . ولكنى أزحت هذه الفكرة عن خيالى وقلت لنفسى : ولماذا لا يصل جودو يوماً ؟ لاشك أن جودو الذى فى رأس بيكيت أرفع من أن يهبط فوق خشبة المسرح . . ولكن جودو الذى تخيلته كان لابد أن يصل . . يصل على الأقل ليدين البشرية . . فأنا مؤمن مثل بيكيت بأن الناس مفزعون وبأن الإنسانية مرعبة . . ومع هذا يجب المحافظة على الإيمان » .

وهكذا يلتقى مؤلف « بطل فوق ظهر حمار » ومؤلف « نهاية اللعبة » ، وهكذا يتعاونان فى إحضار جودو على خشبة المسرح .

فمن جودو ؟ وكيف هو ؟ وماذا يعنى ؟

يصل جودو فى مسرحية بيلاتوفيك بعد طول انتظار ، وهو رجل شجاع متواضع لا يبغى من مجيئه سوى مساعدة من كانوا ينتظرونه ، وهو قادم ، ليمنح الخير والحب والخبز .

لكنّ شيئاً من هذا لا يهم شخصيات بيكيت ؛ فهى شخصيات غير عادية ، ولا يمكن أن ترضى لحُلمها بأن يتحقق فى شخص عادى قادر فقط على الحب وعلى صنع الخبز ، وليس هو بالفكرة التى كانت تشغل أذهانها ، والأسطورة التى كانت تسيطر على رؤاها .

وما إن يصل جودو بهذه الصورة ، حتى يفكر الجميع فى فكرة واحدة ، وهى قتل هذا الشخص المزعج الذى جاء ، ليفسد عليهم نعومة انتظارهم الميتافيزيقى ؛

حتى يختفى إلى الأبد ، وحتى يعودوا إلى انتظاره من جديد وبلا أمل !

وقبل أن يحال جودو إلى العدم يتمكن من القيام بمعجزة بهدف ارضائهم : إنه يمنح لاكى حريته ، لاكى ذلك العبد الذى كان بوزو المستبد يربطه من رقبته بحبل قصير ، ويجره خلفه ويأمره بالتفكير . . ولعل فكرة منح الحرية الكاملة للعبد لاكى تؤكد فكرة قيام مسرحية بيلاتوفيك على مسرحية بيكيت ، ومحاولة وضع نهاية لأحداثها المعلقة ! .

ولكن ما إن يمنح لاكى حريته حتى يفكر فى أن يصبح سيداً بدوره ، وسيداً لبوزو وحده دون غيره . . ولعل هذا الوضع المقلوب يوحى أيضاً بمقاصد سياسية قد تكون معنية من المؤلف أو هى خصب العمل الذى يسمح بتفسيرات طارئة ومختلفة !

يقول المؤلف : «لقد أردت أن أكتب مسرحية شاعرية ، وأعتقد أنها جاءت كذلك ، ولكن تحول لاكى من الممكن أن يكشف عن فلسفة الانتقام ، فيحيلنا بالضرورة إلى نظرات سياسية . . فلماذا لا يكون لاكى هو «ماوتسى تونج» ؟ إنه شاعر وقوى ويعرف ثمن الحرية وثمن العبودية . . » .

إن هذا التفسير الخاص هو أحد التفسيرات المحتملة والتى من حق كل مشاهد أو قارئ على حسب رؤيته ومفهومه للعمل المطروح . . فجودو بيلاتوفيك ليس إلا تجسيداً ممكناً لجودو بيكيت الذى يظل لغزاً يحتمل تفسير كل من يتقدم بإدلاء الرأى فيه . . وكل منا قد تخيل بطريقة ما جودو ووصول جودو . . ولكن تخيل بيلاتوفيك جاء مفاجأة غاية فى التشاؤم ، ورؤية داكنة للعالم الإنسانى .

وكما كان جودو الآيرلندى سرًّا فإن جودو اليوغسلافى يظل هو الآخر سرًّا على الرغم من تجسده على خشبة المسرح ، ولهذا فإن تناول المسرحية الجديدة يسمح هو لآخر بطرق عديدة فى التمثيل والإخراج على السواء .

فكيف تناول المخرج مسرحية بيلاتوفيك ؟

عمل جورج لافللى – وهذا هو اسم المخرج – على أن يعطى كلَّ مشاهد الحرية فى تقبل العمل وتفسيره . . بل ذهب إلى أبعد من هذا ، فلم يلتزم بشكل محدد من أشكال العرض المسرحى . . فيمكنه أن يكون كوميديًّا أو « تراجى – كوميديًّا » أو فارصا أو مجرد أداء مسرحى . . ولهذا نجح لافللى ، نجح فى أن يوظف الجو الذى تسبح فيه المسرحية أكثر من توظيف مضمون المسرحية نفسه . . ساعده على ذلك الديكور العصرى الذى صممه جون – كلود ماريه .

وأخيراً . . فليست هذه هى أول مرة يقوم فيها كاتب بتكملة مسرحية لكاتب آخر . . فكم من كاتب أضاف فصلاً سادساً إلى مسرحية « السيد » لكورنى و « عدو البشر » لموليير مع اختلافٍ نوعىٍّ فى حالة « جودو » . . وليست هذه هى أول مرة يحاول فيها كاتب أن يلصق اسمه بمجد كاتب آخر ، والمثال الحى بين أيدينا الآن هو بيكيت . . فقد ظهرت رواية بوليسية تحت عنوان « دون انتظار جودو » وهى تصور حاليًّا للسينما . . كما أن « وصل جودو » يجرى الآن إعداد سيناريو لها حتى تصور للسينما كذلك .

والآن . . ما موقف بيكيت من كل هذا أو على الأقل من مسرحية « وصل جودو » ؟

كان بيكيت قد سمح لبيلاتوفيك باستخدام شخصيات مسرحيّته وبوضع تكملة لها ، وذلك عندما استأذن منه المؤلف اليوغوسلافى عارضاً عليه الفكرة . . والآن وبعد أن عرضت المسرحية لم يتردد بيكيت فى أن يبعث تحيته وتهنئته إلى المؤلف والمخرج وسائر أعضاء الفرقة المسرحية التجريبية التى قامت بتقديم العمل والتى تنوى تقديم مؤلف جزائرى جديد فى القريب هو مصطفى حسان .

الفصل الخامس

مسرح اللامعقول . . معقول

المشهد الأول :

ثورة اللامعقول !

فى باريس ، قلب المسرح النابض تقوم مسرحيات اللامعقول بغزو مفاجئ وكامل لمسارح العاصمة التى تؤمها المساحات العريضة من جمهور المسرح العاقل أو المسرح التقليدى .

بدأت (الجوع والعطش) ليونسكو بالسير فى طليعة موكب الغزاة ، فاقتحمت مسرح (الكوميدى فرانسيز) العتيق ، ثم تقدمت (الحفل الكبير) لآرابال ، فاحتلت خشبة مسرح (الماتوران) الهادئ ، وتوالت بعد ذلك غارات الغزاة ، فسيطرت خمس مسرحيات قصيرة لبيكيت وبانجيه ويونسكو على (الأوديون) أو (مسرح فرنسا) .

أما (الجوع والعطش) فهى – كما ذكرنا بالتفصيل فى المشهد الثانى من الفصل الرابع – أحدث مسرحيات يونسكو كتابة وتمثيلاً ، ولكنها أولى مسرحياته التى

تجازف بالخروج من مقرها الدائم فى الأزقة والحوارى ، لتطل من خلال الأضواء الكثيفة الكاشفة على الشارع الكبير - شارع ريشليو - حيث مسرح الكوميدى فرانسيز منذ حوالى ثلثمائة عام ، فقد أنشئ عام ١٦٨٠ بناء على طلب لويس الرابع عشر .

وقد أعلن كبار نقاد الدراما فى فرنسا سخطهم على المسرحية وعلى تقديمها فوق مسرح الكوميدى فرانسيز . .

ولكن الذى لم يتضح بعد أو لم يعلن صراحة هو السبب الحقيقى وراء هذا السخط : هل هو مضمون المسرحية الوجودى ، أو هى الرغبة فى سحق التيارات الطليعية الجديدة داخل قمقمها التجريبى ؟

ومن الجحور الخانقة يخرج آرابال لأول مرة ، ليستنشق الهواء الطلق والجو النقى ، فقد ولدت كل أعماله السابقة ولادات عسرة متعسرة : مرة على مسرح لوتاس ، ومرة على مسرح الجيب ، ومرة على مسرح موتار ، وهى أماكن أعدت لاستقبال الأعمال التجريبية ، ولا نقول الطليعية التى يؤمها عدد قليل من متخصصى المسرح .

وهكذا يعرض آرابال مسرحية (الحفل الكبير) على مسرح (الماتوران) ، وهو أحد المسارح التى تستقبل جمهوراً عريضاً وعامًّا .

وبهذا يفرض آرابال وجوده الفنى على الحقل المسرحى ، ويدخل تاريخ المسرح الفرنسى ، وربما العالمى من أوسع مسارحه .

والحفل الكبير الذى أخرجه جورج فيتالى إنما هو فى الحقيقة قصيدة درامية حية ومؤثرة لا يمكن الحكم عليها منفصلة عن المسرحيات السابقة التى قدمها الكاتب ، وإن كانت (الحفل الكبير) تعد من أكمل مسرحياته من الناحية الفنية واكتمال الرؤية المسرحية . . إن الحكاية تصور نفسية الأحدب الدميم الذى يشعر بدمامته ،

ويحاول الفكاك من سجن أمه . . أمه التى تريده لها وحدها ، فيلْجأ إلى العبث بالنساء ، وينتقم منهن واحدة بعد الأخرى وإن ظل حبيس حجرة موحشة مع عرائس الماريونيت . إنه يريد أن يقتل أمه ليتخلص منها وهى تعلم هذا ، بل وتتوقع الموت فى أى لحظة ! أحياناً تطلب منه أن يقتلها ، وأحياناً يخيل إليها أنه قتلها فعلاً . . يصاب بكابوس مزعج فيخرج إلى الشارع ، ويعود بامرأة تستسلم له فى حجرته ، ولكنه يعاملها على أنها دمية ، ثم يثور عليها ، ويهم بقتلها ، ولكن عشيقها ينقذها فى آخر لحظة . . تهدئه أمه ، ولكنه يثور عليها ، ويخرج إلى الشارع من جديد ، فيلتقى هو وفتاةٌ جميلة تطلق بعد لحظات صرخات مدوية !

وتنتهى المسرحية الغريبة والغريبة جداً والتى تمتلئ بالمواقف العنيفة والكلمات الصارخة والعبارات المفجعة والتى تتخبط فى الأسى الموحش واليأس الموجع .

إنها مواجهة صريحة ومفتوحة بين المخلوق الذى لا ذنب له فى دمامته وخالقه الذى خلقه على هذه الصورة .

إن مسرح آرابال من ذلك الطراز الذى لا يصح لإنسان أن يعترض على الشكل الذى يصب فيه ، تماماً كمسرح شيلديرود . . فآرابال الإسبانى الأصل يصور الحب الذى يتعدى نطاق الحب الإنسانى الطبيعى . . إنه الحب المؤسى إلى درجة الهزل ، وهو الحب الذى يتغذى بالسادية ، وينمو بالماسوشية أو هو فى كلمة واحدة الحب غير السوى .

ولقد استطاع المخرج بتفهمه الكامل للمعنى الدينى والسيكلوجى الكامن وراء المسرحية أن يلتصق بالنص دون أن يضيع من بين يديه ذلك الخيط الرفيع الذى يربط حلقات المسرحية ، فجاء العرض مبشراً بكاتب مسرحى فى طريقه إلى النوربعد أن ظل طويلاً فى منطقة الظل . .

ومن الجحور الخانقة أيضاً هرع بيكيت وبانجيه إلى مسرح (الأوديون أو مسرح

فرنسا) وما إن وصلا إليه حتى انضم إليهما يونسكو واشترك الثلاثة فى تقديم سهرة لا معقولة أمام جمهور كله من العقلاء . . اشتمل البرنامج على خمس مسرحيات قصيرة لا يجمعها إلا أنها تنتمى جميعاً إلى مسرح (اللامعقول) وأنها لثلاثة من كتاب الدراما ينتمون كذلك إلى تيار اللامعقول . .

أول فقرة كانت مسرحية (كوميديا) أو (مهزلة)) لصمويل بيكيت ، وهى نوع من الرقص الشاعرى كما يقول بارو ، وقد سبق أن عرض جون مارى سيرو هذا العمل على مسرحه الصغير المسمى (مسرح متحف الفنون الزخرفية) . . وسبق أيضاً أن تحدثنا عنها هى والمسرحية الثانية التى قدمت لبيكيت فى هذه السهرة والمسماة « ذهاب وإياب » خلال المشهد الأول من الفصل الرابع . .

ولكى نحكم على هاتين المسرحيتين لبيكيت علينا أن نذكر هذه السطور التى كتبها أحد النقاد وجاء فيها : إن عدداً كبيراً من المناقشات حول ما يدعى بالفن الحديث يتناول أسئلة بعيدة كل البعد عن الموضوع . . والواقع أن جزءاً كبيراً من الفن الحديث لا هو بالجيد ولا هو بالردىء ، وإنما هو علم كاذب . .ولكى نحكم على الناقد بدورنا علينا أن نعيد السؤال الذى سألناه فى البداية وهو : هل سبب هذا السخط رد فعل لمضمون المسرحيات الوجودى أو الرغبة فى سجن التيارات الطليعية الجديدة داخل قمقمها التجريبى ؟

وبعد مسرحيتى بيكيت تجىء مسرحية بانجيه (نظرية) وهى أطول مسرحيات السهرة ، إنها تحكى باختصار شديد قصة كاتب فاشل يدعى مورتان يتحدث وحده طوال الوقت حديثاً مسهباً وهو أحياناً يقطع المونولوج بديالوج قصير مع نفسه ، ثم يعود إلى حديثه الذى يستمر حتى بعد أن يسدل الستار .

وقبل أن يتعجب القارئ من صغر حجم هذه المساحة التى خصصت لمسرحية بانجيه على الرغم من أنها أطول مسرحيات سهرة (الأوديون) نسرع بالتأكيد على

أن شيئاً لا يحدث ، ومن ثم فإن أى تلخيص لايفيد ، بل هو غير ممكن ، فليس هناك موضوعٌ يحكى ولا أحداثٌ تقع ولا شخصيات تتصارع ، ولا حكمة تستخلص . . هناك فقط مغزى واحد هو الوحدة ونتيجة واحدة هى العدم !

ويأتى دور يونسكو فى هذه السهرة اللامعقولة فيختتمها فى جو مبهج نسبياً وبعيد إلى حد ما عن هذا الجو الكئيب الذى خلقه بيكيت وبانجيه . . قدم يونسكو مسرحيتين كما فعل بيكيت : الأولى وهى (ثغرة) عبارة عن إسكتش كهذا الذى يقدمه الطلبة فى نهاية العام الدراسى ، وهو يحكى قصة دكتور أكاديمى تغطى صدره النياشين ، ومع ذلك يرسب فى امتحان البكالوريا ، فإذا دعانا هذا الإسكتش إلى التفكير فى جورج فيدو فإن المسرحية الأخرى وتسمى (هذيان مزدوج) تجعلنا نتذكر ماك سونات . . فالزوج والزوجة يتشاجران فى حجرتهما على حين أن الحرب الأهلية دائرة فى الخارج ، ويستمران فى شجارهما حتى حينما تسقط الجدران والشظايا تنتصف الحجرة .

وتنتهى هذه السهرة ، ولكنّ سؤالاً ملحًّا يظل يردده معظم النقاد وهو : هل من الممكن تقديم أية مسرحية على أى مسرح ؟ .

إن مسرح (الأوديون) مثلاً على الرغم من صغر حجمه لم يُعَدَّ بحيث تعرض عليه هذه المسرحيات (القصيرة جدًّا) ، فإذا ما قدمت على خشبته أصبح الوضع شبيهاً (بلوحة) صغيرة توضع وسط ميدان كبير . . ! ولكن هل يُعدّ نجاحاً أن تقدم هذه الأعمال التى لا تليق إلا بمكان صغير على مسارح تؤمها المساحات العريضة من الجماهير ؟ هل هذا فقط هو النجاح أو أن النجاح هو ولاشك أن تتذوق الجماهير هذه الأعمال ؟ .

إلى هنا ينتهى السؤال ، ولكن الغريب فيه أنه هو نفسه يصبح لا معقولاً ، فلا يمكن أن تظل الأعمال التجريبية تجريبية ، ولايمكن أن يظل الطليعيون

طليعيين . ومَنْ قال إن الجماهير هى التى تسعى إلى الفن فى أضيق حدوده ؟ إن الفن هو الذى يبادر دائماً بالنزول إلى الجمهور والاحتكاك به فى أرحب آفاقه وأوسع أراضيه .

هذا هو المعقول !

أرمون جاتى يعد واحداً من كتاب الطليعة لا فى المسرح الفرنسى وحده ، بل وفى المسرح العالمى كله : فقد استطاع هذا الكاتب فى سنوات قليلة أن يشغل خشبة المسرح فى بلاده ، وأن يغزوها ويحتلها فى الدول الأجنبية ، كل هذا بفضل أعماله المسرحية التى يشيع فى موضوعاتها الدفء ، وفى أسلوبها الحرارة ، والتى تعبر عن حياة كاتبها من خلال تعبيره عن روح العصر . والواقع أن أعمال جاتى الدرامية هى نفسها حياته ، وحياته ليست حياة فرد من الناس بقدر ما هى حياة عصر من العصور ! . إنها حياة إنسان فى النصف الأخير من القرن العشرين .

والواقع أن جاتى فى تصوره للعالم واستطعامه لإنسانيته وتناوله للأشياء إنما يصدر عن باطن البيئة وقاع المجتمع ، فإذا أضفنا إلى ذلك ولادته فى بلد لا يسكنه إلا المهاجرون وشذاذ الآفاق ، وفقدانه لوالده فى إحدى الثورات ، واتهامه فى

السابعة عشرة من عمره بالتمرد والعصيان – أدركنا على الفور أن طريقته الخاصة فى رؤية الحياة طريقة تتجانس هى ونشأته من ناحية ، وتجىء استمراراً طبيعياً لهذه النشأة من ناحية أخرى ، صحيح أنها طريقة غريبة وغير معقولة ، ولكن الصحيح أيضاً أن حياته كانت هى الأخرى غريبة وغير معقولة ، ومدار الغرابة واللامعقولية فى حياته وفى نظرته إلى الحياة أنه يرى أن الإنسان يحيا أولاً وأخيراً لنفسه لا لغيره ، يحيا وحيداً برغم وجوده بين الكثيرين .

لقد كانت حياته مداداً لفنه ، فجاء فنه انعكاساً لتلك الحياة !

وباستثناء بيسكاتور وبرنجت اللذين فتحا أمامه طريقاً كان عليه أن يسير فيه حتى النهاية لم يتأثر بأى كاتب آخر ولا حتى كتّاب اللامعقول . . وفى رأيه أن ما يصلح للوقت الحاضر ويعيش فى المستقبل هى تلك الأعمال التى تنفر من المتعارف عليه وتهرب من المألوف وتبتعد عن العرف والتقاليد ؛ لأنه يعتقد تمام الاعتقاد أن الوقت قد حان لهدم المسرح البورجوازى وإقامة المسرح الواقعى الجديد ، المسرح الذى يشمله التغيير من كل جانب : تغيير فى الشكل والمضمون : فى اللغة والأسلوب . . ومع هذا فالخيال جزء من واقع الحياة اليومية ، مثله مثل الأشياء التى نلمسها والأشخاص الذين نتعرف عليهم : ففى مسرحيات جاتى الأولى كان الحاضر يعيش على تجربة الماضى على حين أن المستقبل يبزغ من تجربة الماضى والحاضر معاً . .

أما مسرحيته الأخيرة . . « غناء جماعى أمام كُرْسيين كهربيين » – فهى مسرحية شعبية تستمد هذا المفهوم من الجماعات الكثيرة التى تتحرك فيها ، وتنتهى دائماً بالضحك والفكاهة والمرح .

والمسرحية تدور حول قصة نيقولا ساكو وبارتولوميد فانزيتى اللذين يموتان فى سجن شارلستون بأمريكا . . كيف يكون علاج قصتهما التى هى فى الوقت نفسه

قصة الحركة العمالية الأمريكية كلها ؟ إن مأساة ساكو وفانزيتى هى فى الواقع مأساة العصر كله إذا ما اعتبرناهما شعاعين نفسيين يعكسان من خلال أحداث الحياة اليومية ظروف الناس جميعاً ومتطلباتهم ومسعاهم فى الحياة ، وأخيراً موتهم بطريقة مشروعة أو غير مشروعة .

والبداية تسبح فى جو جذاب ، لو أضاف إليه المؤلف شيئاً من قبيل التعقل لبدت أكثر درامية ، ولكن الشرح والتوضيح والكشف عن قواعد اللعبة التى تعرض أمام الجمهور مما يجعله يعرف مقدماً النهاية - كل هذا أفقد من حدة الشغف الشىء الكثير ، وعرض المسرحية للتفكك والتهالك .

غير أن جاتى لا يجد فى هذا فشلاً لمسرحيته ، بل يؤكد أن هذا مايريده ، وهذا دليل نجاح مسرحيته ، فهو يريد أن يشرك الجمهور مع الممثلين (٥٠ ممثلاً أو تزيد) ؛ ليجعل من المسرح وحدة واحدة واجتماعاً شعبياً شاملاً .

فنرى الممثل وقد أمسك بيده جميع الخيوط يسحبها وقتما يشاء وعلى حسب أهوائه الشخصية البحتة .

ونرى متفرجاً يقف وسط الصالة ؛ ليعلن رأيه ، ويناقش الممثل ، وآخر يذكر بصوت مرتفع اسم «هتلر» ، ويضيف إليه بعض الكلمات . . وهكذا .

والوحدة الواحدة التى يتحدث عنها جاتى هى فكرته عن المسرح التى يحدد فيها دور الممثل على الخشبة ودور المتفرج فى الصالة والعلاقة بينهما فى أثناء تقديم المسرحية محاولاً بذلك أن يقدم الإثبات العملى لهذا المنهج النظرى .

وليست هذه هى أول مرة يقدم فيها جاتى الدليل على إمكان تهيئة الجو المسرحى للقاء الحى بين الممثل والمتفرج ، والمطابقة الكاملة بين النص المكتوب وتنفيذه على المسرح .

غير أن هذه التجربة بوجه خاص لم تنجح ، لأن جاتى لم يقدم هذه المرة عملاً

دراميا ؛ كما كان يقدم من قبل مكتفياً بتصوير ماوراء الواقع وما فوق المعقول .

مافكرةُ المسرحية والأمر كذلك ؟

تخيل الكاتب مأساة الإيطاليين نيقولا ساكو وبرتولوميد فانزيتي واستحضرها إلى حياتنا المعاصرة ، فجعلها تعرض فى خمس مناطق متفرقة من الأرض – لوس أنجلوس وهامبورج وتورينو وبوستون وليون – وفى كل منطقة من هذه المناطق جمهور يختلف فى الطبع والطابع هو الذى يشاهد المأساة .

تلك المأساة التى استمرت خلال الفترة ما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٧ عندما قبض على الرجلين وسجنا فى سجن شارلستون ببوستن ، ثم حكم عليهما فى النهاية بالإعدام على الكرسى الكهربى ، وكان أحدهما إسكافيّاً والآخر تاجر أسماك .

ولكى يصور الكاتب استقبال كل جمهور لهذا العمل الثورى القديم لم يشأ أن يركز اهتمامه على مشاعر الناس كأن يقفوا مع أو ضد الذين أعدموا اثنين من الأبرياء فى سبيل بعض المبادئ ، ولكنه صب اهتمامه على طريقة استقبال كل جمهور ، وكيف خرج من مشاغله وهمومه الخاصة ، ليتحد أو يرفض الاتحاد مع هذين البائسين اللذين ينتظران نهايتهما المأسوية ؟

وبهذا جمع جاتى كل عناصر « المسرح الكامل » الذى يريده أو هكذا يقول . . كما يقول : « المسرح يجب أن يهيئ سبل الإدراك الإنسانى وإمكان قيام حياة مملوءة وصاخبة فيه . . إن مسرحية « غناء جماعى . . » هى نقطة الوصول بالنسبة للمسرح الذى مكثتُ طويلاً أبحث عنه ، وأنا الآن أبحث عن شىء جديد » .

كتب جاتى هذه المسرحية بكوبا فى ١٢ يوماً وقرأها أمام الجمهور على مسرح « الغرب » بباريس قبل أن تعرض . .

وعندما كان يكتبها كانت تتراقص أمام عينيه صورة حياته التى تشبه حياة هذين

الرجلين : فقد ولد بين أسرة نصفها إيطالى والنصف الآخر روسى . . وفى أثناء حرب المقاومة وهو فى الثامنة عشرة قبض عليه وحكم عليه بالإعدام ، ولكن أفرج عنه لصغر سنه ونفى إلى ألمانيا .

وجاتى لم يدفع بمسرحيته الى المسرح ، ولكنه اندفع معها وقام بإخراجها بنفسه . . استعان بالآلات الفنية الحديثة ، وأحال خشبة المسرح إلى سيرك كبير . . وقسم المسرح قسمين عبارة عن (لوحة) شطرنج بمربعاتها السوداء والبيضاء .

وجاتى عندما يخرج مسرحية يخرجها بالبساطة التى يخرج بها فيلماً سينمائيًّا . . وهو لا يجعل الممثل يعيش الدور ، ولكن الدور هو الذى يعيش بالممثل .

وهكذا نجد أن أرمون جاتى وكتاب اللامعقول ليسوا من فصيلة البيركامو وكتّاب المعقول على الرغم من أنهما يمثلان معاً القيادة الطليعية كلٌّ فى اتجاهه .

المشهد الثالث :

كاتب معقول . . فى مسرح اللامعقول !

من الأشياء التى تُذكر دائماً إذا ذكر مسرح اللامعقول تلك « المقاهى المسرحية » التى كانت بمثابة النواة الأولى لهذا النوع من المسرح المختلف كل الاختلاف عن أنواع المسارح التقليدية المعروفة . .

هذه « المقاهى المسرحية » التى لم تزد المساحة المخصصة للممثلين فيها على ثلاثة أمتار انتشرت على امتداد الضفة الشمالية لنهر السين فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وربما كان ذلك هو رد الفعل الطبيعى والمباشر لهذه الحرب اللاإنسانية ! غير أن هذه « المقاهى المسرحية » سرعان ما أغلقت أبوابها ؛ لا لتقضى على هذه الموجة العارمة من الفن والفكر ، ولكنّ لتوسع دائرتها بالانتقال إلى المراكب الصغيرة الراسية على طول الضفة اليمنى للسين . .

ولم يمض وقت طويل حتى انحسرت هذه الوجة انحساراً شديداً ، ثم عادت

ترتفع من جديد ، ولكنها وصلت هذه المرة إلى شاطئ أكثر استقراراً . .

وقد تمثلت رغبة رواد هذا الاتجاه الجديد أكثر ما تمثلت فى الحاجة إلى مسارح تتفق مع اتجاههم من ناحية ، وتختلف بالضرورة والمسارحُ التقليدية الكبيرة التى يرتادها جمهور المسرح العريض . . وبعد التفكير الطويل اهتدى نقاد المسرح وكتابه من الطليعيين إلى « المسارح الصغيرة » أو « مسارح الجيب » التى لا تتسع إلا لعدد صغير من الجمهور هو فى الحقيقة بطبيعة الحال جمهور المثقفين والمهتمين بالمسرح .

فى هذه المسارح التجريبية بدأ جيل شابٌ من مخرجى الطليعة يقدم أعمال جيل شابٌ مثله من كتاب الطليعة . . وتكاتف الجميع ، ليحققوا إرادتهم فى الجديد وفى الثورة على القديم . . ولمعت من الفريق أسماء جان – مارى سيرو ، وجورج ويلسن ، وروجيه بلان ، ومن الفريق الآخر لمعت أسماء أوديبرتى ، ويونسكو ، وبيكيت وآرابال . .

ولعل آرابال من بين هذه الأسماء هو الذى لم يلق من العناية والاهتمام مالقيه الآخرون على الرغم من أصالته وطرافته فى آن واحد .

ولعل هذا هو السبب الذى جعل مخرجى المسرح الفرنسى يهتمون به مؤخراً . .

وفرناندو آرابال ولد سنة ١٩٣٢ بمدينة مليلة التى فى مراكش الإسبانية ، وأتم دراسة الحقوق بمدريد ، ثم نزح إلى فرنسا ، شأنه شأن كل كتاب الطليعة واللامعقول ، واستقر بها منذ عام ١٩٥٤ حتى اليوم . . وآرابال يكتب مسرحياته باللغة الفرنسية ويترجمها بنفسه إلى لغته الأصلية الإسبانية على العكس من بيكيت الذى يكتب مسرحياته بلغته الأصلية الإنجليزية ، ثم يترجمها بنفسه إلى الفرنسية ، ولكن بينما نقل بيكيت بعض أعمال الكاتب الآيرلندى جيمس جويس إلى لغة

وطنه الآخر ، نقل آرابال بعض أعمال الكاتب الفرنسى جان جونيه إلى اللغة الإسبانية . .

كتب آرابال أولى مسرحياته وهو فى العشرين من عمره ، كتبها تحت تأثير أحداث الحرب الكورية ، وجاءت فى فصل واحد عنوانه « نزهة فى الريف » . . والذى يتنزه فى الريف هو زابو الجندى العائد لتوه من خطوط الجبهة الأمامية . . إلا أنه يلتقى وهو فى طريق العودة وجندى من جنود الأعداء اسمه زيبو ، فيلقى عليه القبض ويأسره ، ثم تصله رسالة من والديه يدعوانه فيها إلى اللحاق بهما فى الريف . . وهنا يفكر زابو طويلاً : يفكر فى الإبقاء على الجندى فى أسره ، ويفكر فى الوقت ذاته فى الاستمتاع بنزهة الريف . . وأخيراً يقرر زابو ألا يترك فرصة النزهة كما يقرر أن يطلق سراح الجندى زيبو الذى لا ذنب له فى الحرب ولاجريرة ؛ فالحياة أهم من الحرب ، والريفُ أروع من ساحة القتال . .

وفى مسرحيته الثانية « السفاحان » يطالعنا آرابال بموقف مشابه ، ولكنه يهاجم الأخلاق التقليدية هجوماً مباشراً . . على أن المسرحية تكشف فى النهاية عن تناقض ذاتى : فالزوجة فرنسواز تأتى هى وولداها بينوا وموريس ؛ لكى تشكو زوجها إلى اثنين من السفاحين ؛ فقد ارتكب الزوج جريمة غير واضحة المعالم . . أما ابنه موريس الذى يكرهه كراهية شديدة فيود أن يشهد بما لاقاه أبوه من تعذيب فى الغرفة المجاورة وبما شاهده من ابتهاج أمه لآلام زوجها حتى إنها كانت تندفع إلى غرفة التعذيب لتضع الملح والخل فوق جراحه : أما بينوا وهو الابن المطيع لوالدته فيوافق على تصرف أمه فى الوقت الذى يعارض فيه موريس هذا التصرف . . وبذلك يصبح موريس فى نظر أخيه ابناً شريراً ؛ لأنه لا يطيع أمه ، ويسبب لها الأضرار البالغة . . وأخيراً يموت الأب . . يموت من فرط التعذيب . . وهنا يصر موريس على موقفه بل ويعنف أمه ويتهمها بأنها هى التى تسببت فى موت أبيه . .

ولكنه يعود بعد قليل ، يسأل أمه أن تعفو عنه لتمرده وعصيانه . . وبينما يسدل الستار تحتضن الأم ابنها بانفعال شديد . .

وفيما عدا هاتين المسرحيتين كتب آرابال مسرحيات أخرى أهمها « مقبرة السيارات » و « التيه » و « الأوركسترا المسرحي » و « الحفل الكبير » و « جرنيكا » و « المهندس المعماري وإمبراطور آشور » .

وهذه المسرحية الأخيرة تعد قمة الأعمال التي قدمها آريال حتى الآن ، لا لأنها جاءت بعد أن اكتمل نضجه الفني ، ولكن لأنها جاءت لتعبر أكثر من غيرها عن الرؤية الفكرية التي ظلت تراود أحلام هذا الكاتب طوال رحلته المسرحية . . رؤية تتمثل في السيكو دراما أو التحليل الدرامي بمقدار ما تتمثل – على حد تعبير آربال نفسه – في محاولة خلق « مسرح يمتزج فيه الشعر بالفكاهة ، والحب بالخوف بحيث يصبح الكل شيئاً واحداً . . هنا وهنا فقط يتحول الضحك في المسرح إلى أوبرا تشبه فانتازيا دون كيشوت » .

ولكن ماذا في مسرحية « المعماري والإمبراطور » ؟

لاشيء فيها سوى شخصيتين : المعماري والإمبراطور . . وعنهما وحدهما تصدر الأحداث ، وهي تبدأ وسط بقعة خالية في غابة صغيرة تمتد حتى تصل إلى جزيرة أصغر يعيش فيها هذا المهندس المعماري . . وفجأة يكتشف المهندس الذي ظل يعيش وحيداً في الغابة – يكتشف عُرْيَه ، فيغطي جسده بجلد حيوان .

وبينما هو كذلك يسمع أزيز طائرة ، فيهرع مذعوراً يبحث عن مأوى يختفي فيه . . ويظل يجري في كل اتجاه ، ولكنه لايجد في النهاية غير الرمال الملتهبة يدفن فيها رأسه . . وبعد قليل يهبط الإمبراطور أرض الغابة ، وتحلق الطائرة عائدة إلى حيث جاءت . . أما الإمبراطور فيحمل في يده حقيبة كبيرة ، ويحتفظ بهدوئه وبرود أعصابه . .

تلك هى نقطة البداية التى تنطلق منها المسرحية ، وهى بداية تشبه إلى حد بعيد مغامرات روبنسون كروزو ، كما كتبها دانييل ريفو فى روايته الشهيرة ، لتدل على ظاهرة الإحساس بالوحدة واستلهام الطبيعة بعد أن شعر الإنسان بلا جدوى المجتمع وانهيار الحضارة . .

ومسرحية آرابال تشبه مغامرات روبنسون كروزو لأن المكان واحد : جزيرة صحراوية . . والشخصيات واحدة : إنسان بدائى وآخر متحضر . . والأسلوب واحد : تناقض هاتين الشخصيتين فى طريقة الفهم وأسلوب التفكير . .

غير أن الشخصيتين هنا وبخلاف مغامرات روبنسون كروزو تحاولان خلق مواقف درامية تطلقان فيها العنان لأفكارهما وخيالها وكل ما يختزن ويعتمل فى داخلها : فالمهندس المعمارى يسميه المؤلف « سيد الطبيعة » والإمبراطور الثرى يسميه « سيد الحضارة » . . والاثنان يعيشان كل ألوان الكوميديا الحزينة التى تمتلئ بالوقاحة كما تمتلئ بالهذيان والتى تسبح فى قبو الكوابيس والأحلام . .

إنهما وجْها العملة فى المسرحية ، ولذلك فهما يغيران مواقعهما ويتبادلان دوريهما بحيث يصبح الإمبراطور هو المعمارى ، كما يصبح المعمارى هو الإمبراطور . . ويقوم أحدهما بدور الأم ، ويقوم الآخر بدور الابن . . وهكذا فى بقية الأدوار التى نشاهدها على امتداد المسرحية : الزوج والزوجة ، الفيلسوف والأحمق ، الممثل والمتفرج ، السفاح والضحية ، القاضى والمتّهم ، السيد والعبد أو السيد والفرفور على حد تعبير يوسف إدريس !

أما عند آرابال فإن السيد والفرفور متلازمان يرتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً شديداً بحيث ينصهران معاً فى وحدة واحدة من الحب والكراهية . . وبحيث تنتهى العلاقة بينهما بأن يلتهم أحدهما الآخر حتى يتحقق حلمهما فى التوحد ، ذلك الحلم القديم الذى تمكن منهما وتسلط عليهما منذ البداية ، بداية لقائهما لأول مرة .

والآن : هل يمكننا أن نجد فى هذا النوع من المسرح بداية لشىء جديد؟!

هذا هو السؤال الذى أثير بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية آرابال . . مسرحية « المهندس المعارى وإمبراطور آشور » . . وهو نفسه السؤال الذى يثور كلما قُدِّم عرضٌ من العروض التجريبية بصفة عامة ، أو قُدِّم بصفة خاصة عرضٌ من مسرح العبث واللامعقول !

الخلاص . . فى المسرح
والخلاص . . بالمسرح

استطاع كل من « جابرييل جاران » و « أرتوروكورسو » أن يقطعا شوطاً بعيداً فى سبيل الوصول إلى وضع صياغة نهائية لمسرح موسيقى شعبى يعبر عن الربع الأخير من القرن العشرين : الأول من خلال إخراجه المتميز لمسرحية سرج جانزل « الكيشوت » والأخير من خلال إخراجه الممتاز لمسرحية داريو فو « المعجزة الكبرى » .

وكيشوت « جانزل » يختلف تماما ودون كيشوت « سرفنتيس » صحيح هو فارس رحالة يخرج مع تابعه سانشو بحثاً بلا نهاية عن حلم مستحيل ، عن عالم يحكمه العدل ويسوده الأمان فيصدمــه الواقع ، ويخوض معارك ضارية ومجنونة حتى يتكسر ويتمزق ويموت ، ولكنه لا يحارب طواحين الهواء ، ولا يعتمد على وسائل بلهاء فهو مدرك أن العالم لا يسير على حسب هواه ، ولن يسير كما يود . . وهكذا

ينجح جانزل فى تحويل دون كيشوت من بطل أسطورى وتاريخى ، كما صوره سرفنتيس ، إلى مجرد إنسان أو مرآة تنعكس عليها صور الآخرين . . إنه يثير فى كل منا كيشوت الكامن بداخله ثم يخمده عندما يعلن كيشوت الجديد فى نهاية المسرحية ، إن مأساته هى فشله فى حياة الآخرين . ولهذا يموت بغير صلب أو بكاء مختفياً عن العالم داعياً كلاً منا لتحمل مسئولياته .

ولقد نجح «جاران» فى إخراجه البسيط لهذا العرض الكبير الذى بدت فيه الموسيقى والإضاءة أكثر أهمية من النص نفسه . . يقول جاران : « لقد أردت أن أقدم مسرحاً سياسياً ، ولكنى أؤمن بأن المسرح الثورى لا يشعل ثورة » .

هذا الإيمان نفسه أعلنه « أرتورو كورسو » ، ومع هذا ترك وطنه ولحق بكاتبه المفضل « داريوفو » ليكونا معاً وينشرا معاً فى كل مكان ذلك « المسرح الثورى الذى لا يشعل ثورة » وخاصة بعد أن حرق المتعصبون مسرحهما فى قلب روما . . وإليهما ينضم « شارل كورنيت » و « آن شابوى » الممثل الأول والممثلة الأولى للمسرح القومى البلجيكى ، وحولها تلتف مجموعة من جنسيات مختلفة يضحون جميعاً بالدخل الثابت فى سبيل مبادئ قد تتركهم جوعى وبلا مأوى أياماً وليالى . . لقد قرروا أن يلعبوا فى الفن وبالطريقة نفسها دور « جيفارا » فى الحرب خارج الأوطان . . وهكذا قدموا وبجماعية خالصة « المعجزة الكبرى » كما قدموا من قبل مسرحية بعنوان « فدائيون من فلسطين » .

و « المعجزة الكبرى » ظهرت فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد ، وكان الناس يطلقونها على كل معجزة صنعها المسيح عليه السلام . . وكان المسرح برغم اندثاره هو وسيلة التجمع ، والتحاور ، كان هو جريدة الشعب الناطقة والوسيلة الحية للتعبير . . . ومن هنا أراد « داريوفو » أن يعود بالمسرح إلى منابعه الأصيلة جاعلاً من العرض المسرحى محاضرة سياسية بالدرجة الأولى ، ومن مهرج كوميديا

ديلارتى محاضراً سياسياً من الدرجة الأولى كذلك .

وينطلق المؤلف من حكاية شعبية تقول : إن حاكماً رومانياً تلقى نبوءة مؤداها أن طفلاً صغيراً من أبناء قرية الجبل سيثور عليه ويقتله ويتولى الحكم من بعده ، فيأمر بقتل جميع الأطفال . . ويعتقد الناس أن المسيح الذى أنقذ فى الماضى ما أمكن إنقاذه بالدعوة وبالمعجزات حتى وقع فريسة حقد ووشاية من صديقه وأحد حوارييه يهوذا الخائن ثم صلب من أجلهم عائد ليخلصهم من جديد ، فيعتصمون بأعلى الجبل ، ويدفنون أطفالهم أحياء حتى لا تمتد إليهم يد الحاكم الغادر وحتى يعود المسيح فيبعثهم مرة أخرى !

وتنتهى الحكاية الشعبية القديمة ليضيف إليها الكاتب رؤيته الثورية المعاصرة بالشكل الأسطورى نفسه فيعلن المهرج : إن المسيح قد عاد ، وأنه يريد أن يتحدث إلى الناس . . وفى نهاية حديثه يقول المسيح : «أيها الناس ، لقد قمت بدورى كاملاً وعليكم الآن أن تقوموا بدوركم . . لا تنتظروا الخلاص منى أو من غيرى . . إن الخلاص بأيديكم أنتم » . . ثم يحمل صليبه فوق كتفيه تاركا الساحة لأغنية شعبية ينشدها الممثلون ، ويرددها الجمهور لأنها تقول : « لابد أن نعتمد على أنفسنا ! . . لابد أن نثور ! » .

ونخرج من « المسرح الموسيقى » إلى « المسرح المفتوح » الذى يظل نجاحه مرهوناً بالتجربة معلقاً حتى انتهائها . . « فالمسرح المفتوح » يشترك فى كتابة نصوصه أكثر من مؤلف ، وتتم بروفات عروضه أمام الجمهور والصحفيين والنقاد حتى ليلة العرض الأولى وإلى أن تنتهى ليلة العرض الأخيرة . . فكرته إذن تقوم على أساس المشاركة فى خلق العمل الفنى وتجويده بلا حدود عن طريق المناقشات الليلية بهدف الوصول إلى أفضل صورة ممكنة بعيداً عن خجل التراجع أو خطأ الإصرار . . وهكذا يظل العرض بروفة متغيرة لمسرحية لايشهدها الجمهور ، لأنها لا تخلق

ولا تولد إلا بعد انتهاء العرض حيث يمكن تقديمها مكتملة فيما بعد خارج المسرح المفتوح .

من بين ثمانية عروض قدمها « المسرح المفتوح » الذى يشرف عليه التونسى لوسيان آتوم نختار أبرزها . . « مغارة على بابا » نص وإخراج ريتشارد ديمارسى و « اغتيال الابن كارلوس » نص جوزيف جيجليلمى وبيتى رافائيللى وميشيل رفائيللى إخراج ميشيل رفائيللى . . والمسرحيتان تنتميان إلى نوع « الميكرو – مسرحية » أو « الميكرو – مسرح » أو « الميكرو – نص مسرحى » ، والمسرح لا يتسع لأكثر من مائة متفرج ، والنص لا يشغل غير نصف العرض تكمله الموسيقى والأغنيات . . . « مغارة على بابا » بخيراتها ولصوصها وكلمة سرها تنتقل عبر سنوات القهر ومخططات الاستعمار من الشرق المسروق إلى الغرب السارق . . وتظل المغـارة المنهوبة فى مأمن للسارقين إلى أن تتفق القوتان العظميان فى عالمنا المعاصر بعد طول عراك وخلاف فتسطوان عليها لتسلبا كل مافيها : وتقتسماها بالعدل والقسطاط يحميها قانون القوة واللاقانون بالقوة . . على حين أن السارقين الأصليين يتميزون غيظاً وأصحاب الحق الأوائل لاحول لهم ولاقوة .

أما « اغتيال الابن كارلوس » فيتم فى ربيع عام ١٨٧١ داخل أحد سجون باريس عاصمة الحرية حيث يجىء الفتى البرتغالى بحثاً عن عمل شريف ، فتتلقفه المخابرات الأمريكية ترعاه فى البداية ، وتتولاه ثم تمتصه ، وأخيراً تغتاله ! ويصل أبواه لزيارته محملين بديون تكاليف السفر ، فيتسلمان جثته فى حقيبة من البلاستيك بغير صلاة ولااعتراض بلا كلمة حزن أو صرخة ألم !

وهذان العرضان المحكمان – مثل كل عروض المسرح المفتوح – يعتمدان على ثلاثة من مستويات التعبير المسرحى : الراوية الذى يطرح القضية ، والحدث

الدرامى الذى يحدد المواقف ، والأغنيات الشعبية المصحوبة بموسيقى تأثيرية تقول مالا تقوله الحركات والكلمات .

وهذان العرضان يعتمدان أيضاً على الصدمة التى لا تستهدف ضمير المتفرج بقدر ما تعمل على إثارة سخطه ، وقد كشفت له أسلوب المسيرة الصحيحة على أمل أن ينتهى العمل الفنى ليبدأ الفعل السياسى .

هذا هو الخلاص . . فى المسرح ، والخلاص إذن هو بالمسرح !

الفهرس

صفحة

رقم الإيداع	١٩٨٠/٥٣٥٨
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٧٣٤١-٩-١

١/٧٩/٢٠٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)